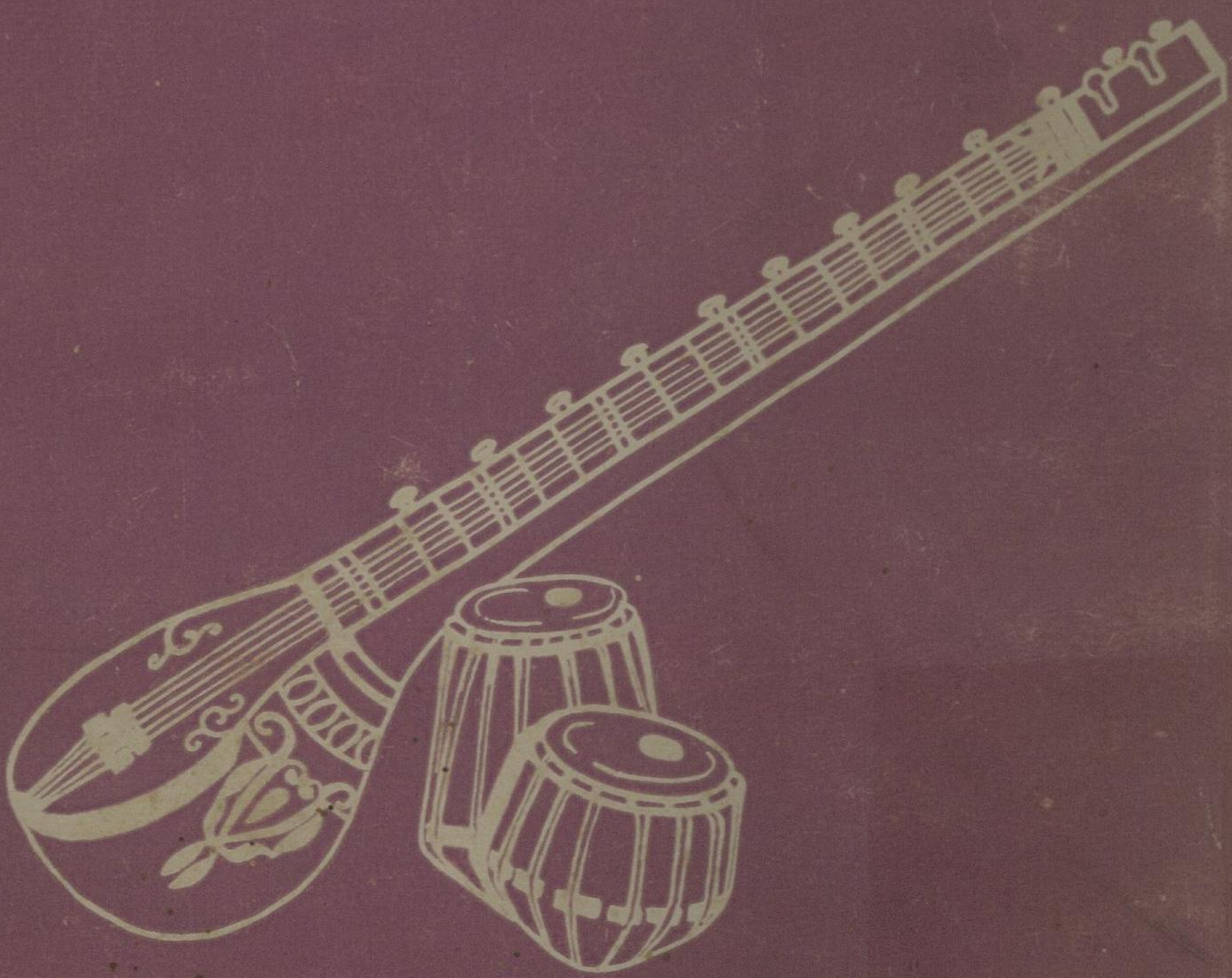
ہماری موسیقی

ایک تعارف



ہماری موسیقی

ایک تعارف

ادارۂ مطبوعات پاکستان، پوسٹ بکس ۱۸۳۔ کراچی

قیمت : پانچ روپے

مطبوعہ : انٹرنیشنل پریس ۔ کراچی

فہرس

پیش آہنگ: رفیق خاور

استادان فن:

امیر خسرو رح — سید عابد علی عابد — ۳

سلطان حسین شرقی — قاضی احمد میاں اختر جوناگڑھی — ۹

میاں تان سین — خادم محی الدین — ۱۵

سید نظام الدین مدھو نائک — قاضی احمد میاں اختر جوناگڑھی — ۲۱

شاہ عبداللطیف بھٹائی رح — ڈاکٹر علی بخش خان بھٹو — ۲۷

تان رس خان — فیروز نظامی — ۳۵

مسیت خان فیروز خان	فیروز نظامی	۴۱
استاد جھنڈے خان	فیروز نظامی	۴۵

راہ و مقام:

موسیقی اور تمدن عالم	سجاد سرور نیازی	۵۳
موسیقی میں مسلمانوں کا حصہ	سید عابد علی عابد	۶۹
پاکستانی موسیقی	احمد جی چھاگلا	۹۱
ہماری موسیقی کے ساز	شاہد احمد دہلوی	۹۷

شرق و غرب:

مشرقی پاکستان کے لوک گیت	سید امجد علی	۱۱۵
مغربی پاکستان کے لوک گیت	عاصمہ حسین	۱۴۵
راگ درپن	سید وارث شاہ مترجمہ : رفیق خاور	۱۶۱

عہدِ نو، مسئلے اور پہلو:

تجدید موسیقی	شاہد احمد دہلوی	۱۶۵
پاکستان کے قومی ترانے کی موسیقی	امین الرحمان	۱۶۹
قومی ترانے کا سرگم		۱۸۴
ہماری موسیقی کے مسائل	امین الرحمان	۱۷۵

سرِ ڈویسی:

شاهد احمد دهلوی ۱۹۹
سید بڑے آغا ۲۰۵
رفیق غزنوی ۲۰۷
مادام آزوری ۲۱۱

پیش آہنگ

مغنی دگر زخمه بر تارزن
گل نغمهٔ تر بدستار زن

("مغنی نامه" : غالب)

مجھے شروع ہی سے اندیشہ ہے کہ کہیں یہ لے بہت بڑھ نہ جائے کیونکہ یہ محض پیش لفظ ہی نہیں بلکہ اُن حالات و مسائل کو واضح کرنے کی کوشش ہے جو موسیقی پر از سر نو غور و فکر کی دعوت دیتے ہوئے نئے اقدامات کے متقاضی ہیں -

موسیقی کے متعلق تازہ ترین خبر یہ ہے کہ ایک ماہر فن نے ایسی حکمت عملی اختیار کی ہے جس سے موسیقی کا زیر و بم پردهٔ سیمیں پر گوناگوں رنگوں کی پیچ و خم کھاتی ہوئی لہروں کا روپ دھار لیتا ہے - اور فضا میں ان گنت، رنگا رنگ، پیچ بل کھاتی کمانیں ہی کمانیں لہراتی دکھائی دیتی ہیں - یہ سماں واقعی قابل دید ہوگا - جیسے کسی بول تان کے بول بانٹوں نے رنگ بانٹوں کی شکل اختیار کرلی ہو -

یہ کشاد پر رنگ موسیقی کے فطری آہنگ کا محسوس و مرئی روپ ہے - وہ آہنگ جو کائنات فطرت میں طبعاً مضمر ہے اور جسکی بناء پر کسی نے بر محل کہا ہے کہ

اس درجہ دلفریب ہے آہنگ نغمہ کیوں
پہنائے کائنات میں تیری صدا ہے کیا؟

بعینہٖ براؤننگ کے موسیقار، آبط واگلر، کے اس وجدانی احساس کی صدائے باز گشت کہ ''یہ ہم مغنی ہی ہیں جو جانتے ہیں۔'' یہی کہ کائنات کا خمیر نغمہ ہی نغمہ ہے — نغمۂ سرمدی — جس کا تصور اہل یونان نے نغمۂ سیارگاں کی شکل میں کیا تھا۔ صانع حقیقی ریاضی داں ہے، جیسا کہ برٹرانڈ رسل کا خیال ہے، یا مغنی۔ بہرحال اس کی سرشت میں نظم و آہنگ کا عنصر طبعی ہے۔ آج سائینس بھی تحقیقات کی حدوں کو چھوتی ہوئی کائنات میں ایتھر یا جواہر کی لہریں ہی لہریں دیکھتی ہے۔ اور لہریں ترتیب و آہنگ کا دوسرا نام ہیں۔ اسی لئے ایڈنگٹن کہتا ہے ''فرض کیجئے ہم مندرجہ ذیل اشیاء کو دو حصوں میں تقسیم کرنا چاہتے ہیں:—

فاصلہ 'جسامت' 'برقی قوت' انٹروپی (ناکارگی)، حسن، نغمہ۔

میرے خیال میں اس بات کیلئے نہایت قوی وجوہ موجود ہیں کہ ناکارگی کو حسن و نغمہ کے ساتھ شامل کیا جائے نہ کے پہلی دو چیزوں کے ساتھ۔ ناکارگی اسی وقت پائی جاتی ہے جب کہ مختلف اجزائے پریشاں کو مجموعی طور پر دیکھا جائے۔ اور یہ ربط باہمی کے پیرایہ میں دیکھنا اور سننا ہی ہے جس سے حسن اور نغمہ تک رسائی ہوتی ہے۔ یہ سب در حقیقت ایسی انواع ہیں جن کا تعلق تمام‌تر نظم و ترتیب ہی سے ہے۔''

اسی بناء پر آگے چل کر ایڈنگٹن نے موج ہوا سے سطح آب پر ارتعاش کو ریاضی کی مساواتوں کی شکل میں پیش کرتے ہوئے ان کی شاعرانہ مماثلت، شعری تصویر کشی سے ظاہر کی ہے۔ جس سے قدرت کے طبعی سلسلوں کا دامن پھر شعر و نغمہ سے وابستہ ہو جاتا ہے۔ غالباً اسی خیال کی بناء پر شوپہنار نے کہا ہے کہ ہر فن کا درجۂ کمال موسیقی پر منتہی ہوتا ہے یعنی غایت درجہ لطیف، غیر محسوس، ہیولائی۔ معلم اول حکیم افلاطون کے اعیان۔ چنانچہ ایڈگر ایلن پو اور اسکے تتبع میں کتنے ہی مغربی فن‌کاروں نے اس تصور کو ایک باقاعدہ تحریک کی شکل عطا کی۔ اور نامور رقاصہ، آئی سوڈورا ڈنکن، نے یہاں تک کہہ دیا کہ وہ رقص کی جنبشوں میں موسیقی ہی کے پیچ و خم کو ملحوظ رکھتی ہے۔ غرض انفس ہو یا

آفاق ان کا باطن تمام تر نغمہ ہے - لہذا جس طرح کائنات اور آہنگ لازم و ملزوم ہیں اسی طرح انسان اور نغمہ بھی ہیں - انسان نے دنیائے آب و گل میں آنکھ کھولتے ہی محسوس کیا کہ — یہ کائنات کیا ہے نغموں کا دام رنگیں — اور فطرت کی گوناگوں صداؤں یا دل کی وجدانی تحریکات کے ساتھ اسکے ہونٹوں پر نغمے مچلنے لگے، اسکی انگلیاں اضطراری طور پر تاروں سے کھیلنے لگیں، کبھی ہاتھ تالیاں بجانے لگے یا تھالی پر تھاپ دینے لگے اور سانسوں نے سرکنڈوں میں موسیقی کا جادو جگا دیا -

یہ تھا آغاز - اور جوں جوں نئے نئے جوہر قابل، نئی نئی قومیں آتی گئیں اس لے کو آگے بڑھاتی گئیں - اس میں اپنی بساط کے مطابق پیش از پیش وسعت، تنوع، ندرت اور نفاست پیدا کرتی گئیں- اس سے رفتہ رفتہ فن موسیقی کے سلسلۂ ارتقا کی ایک سنہری زنجیر مرتب ہوتی گئی - جس میں قومیں بدستور بقدر ذوق کچھ اور وسعت پیدا کرتی چلی جاتی ہیں - لازماً اس فن لطیف کا سراغ اول اول قدیم ترین قوموں ہی میں ملتا ہے - مصری، سمیریائی، بابلی، آشوری، اسرائیلی، یونانی، رومی، ایرانی، ہندوستانی - یکے بعد دیگرے قومیں آتی ہیں اور سر تال ساز سنگیت کو کوئی نئی، اچھوتی طرح دے جاتی ہیں- جس کی نشاندہی اس مجموعہ کے اولیں تعارفی مضمون میں کی گئی ہے - مضمون نگار نے تاریخ کے ساتھ ساتھ چلتے ہوئے توضیح و تشریح کا سلسلہ اسلامی دور تک پہنچایا ہے - جسکے بعد غالباً وہ یہ بتانا چاہتا تھا کہ عربوں اور مسلمانوں کے ساتھ یہ سراپا کیف فن کہاں کہاں پہنچا — دور دور، ساحل بہ ساحل، بر صغیر پاک و ہند سے جزائر شرق الہند، اور ادھر قطعہ بہ قطعہ اقصائے شرق و غرب تک — داستان کا یہ حصہ کتنے ہی راویوں نے اپنی زبانی سنایا ہے جس کی ہمارے اپنے عہد تک تکمیل ہو جاتی ہے -

اس فن کا دائرہ بتدریج کیسے وسیع ہوا، اسکی جھلکیاں ہمیں قوموں کی تاریخ میں دکھائی دیتی ہیں - کوئی حکیم فیشاغورث لوہار کے ہتوڑے کی لگاتار ضربوں میں موسیقی کی تال پاتے ہوئے، کوئی داؤدعم قدرت اور زندگی سے اسکے نئے نئے گن اور انگ پاتے ہوئے جن سے زبور اور مزمور — گیت اور ساز — معراج کمال کو پہنچے- یہاں تک کہ بنی اسرائیل صوتیات اور موسیقی دانی میں غیرمعمولی

مہارت سے ایک شہر کے شہر، جیریکو، کی فصیلیں گرا دینے میں کامیاب ثابت ہوئے ۔ واللہ اعلم بالصواب ۔

اصنامیات کی باتیں اگرچہ افسانوی ہوتی ہیں پھر بھی ممکن ہے ان میں حقیقت کا شائبہ ہو۔ قدیم یونان کا یہ تصور یقیناً دلچسپی سے خالی نہیں کہ ایک اساطیری ہیرو ''ام فیون'' نے شعر و نغمہ کی دیویوں کی مدد سے اس خوبی سے باجا بجایا کہ ایک پہاڑ کے پتھر نیچے لڑھک آئے اور ان سے شہر تھیبس کی فصیل بن گئی ۔ اسی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے ڈینٹے نے اپنے ''نغمۂ سرمدی'' میں کہا ہے کہ ''اگر وہ دیویاں میری شاعری کی مدد کریں جنھوں نے 'ام فیون' کے لئے تھیبس (ثیبہ) کی فصیل بنانے کو پتھر جمع کردئے ۔ تو میرے الفاظ واقعات کے بیان سے بھٹکنے نہ پائیں''۔ (''سرود رفتہ'' عبدالعزیز خالد) کچھ عجب نہیں کہ یہ بھی صوتیات ہی کا کوئی حیرت انگیز کرشمہ ہو ۔ بہرحال جیریکو اور تھیبس کی یہ دو مثالیں متضاد تخریبی و تعمیری عمل کی آئینہ دار ہوتے ہوئے ، فن موسیقی کو بدرجۂ احسن خراج تحسین ادا کرتی ہیں ۔

ادھر ایران میں بہ عہد کے ساسانیاں، خسروانی سرود، باربد، نکیسا، شکر اور شیریں کی خوش الحانیوں میں جلوہ نما ہوتا ہے ۔ باربد اور نکیسا کا ضرب المثل کمال فن '' شیریں خسرو '' کے اس معرکہ آرا حصہ میں دکھائی دیتا ہے جہاں باربد، خسرو پرویز کے ترجمان کی حیثیت سے آہنگ و اثر میں برابر بڑھتے ہوئے راگوں پر راگ گاتا اور نکیسا، شیریں کے نسوانی احساسات کی ترجمانی کرتا ہوا راگنیوں پر راگنیاں گاتا چلا جاتا ہے ۔ اور دونوں اس حد تک پہنچ جاتے ہیں کہ شیریں کے منہ سے،جو پس پردہ بیٹھی ہے بے اختیار آہ نکل جاتی ہے اور یہ ایکانکی غنائی ڈرامہ انتہا کو پہنچ جاتا ہے اور اسکے ساتھ موسیقی بھی۔

جہاں تک مسلمانوں کا تعلق ہے ابن مسجح، ابراہیم موصلی، معلم ثانی فارابی، ابن سینا وغیرہ کے کارنامے موسیقی کو چار چاند لگاتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں جن کی یادگاریں ''للمعارف المجریتی'' اور ''کتاب الاغانی'' جیسی معرکہ آرا کتابوں میں آج تک محفوظ ہیں اور جنہوں نے مشرق و مغرب دونوں پر بڑا وسیع اثر ڈالا ہے ۔ خلفائے بنو عباس کے زمانہ میں عربی موسیقی نے یونانی، رومی اور ایرانی موسیقی کو اپنے اندر جذب کر کے ایک جامع و مرکب صورت پیدا

کر لی تھی - اور یہی موسیقی تھی جو مسلمان عرب و فارس سے برصغیر پاک و ھند لائے، اس لئے یہاں موسیقی میں جو کایا پلٹ ھوئی اسکی بنیادیں غزنوی دور ھی میں پڑچکی تھی - مسلمانوں نے مقامی موسیقی پر جو اثر ڈالا اس کا اندازہ دکھنی موسیقی یعنی کرناٹکی، اور شمالی ھند کی موسیقی سے کیا جا سکتا ھے کیونکہ اسلامی اثرات سے بیگانہ رھنے کے باعث کرناٹکی کی وضع قدیم ھی رھی - یہ حقیقت ھے کہ اسلامی دور میں موسیقی نے زیادہ تر مسلمانوں ھی کے زیر سرپرستی ترقی کی اور اسکے بہترین نمائیندہ انہی میں پیدا ھوئے -

ھماری موسیقی پر ایک حالیہ تصنیف ''راگ دریا'' کے مقدمہ سے، جو ھمارے نامور موسیقی دان، شاھد احمد دھلوی کے قلم سے ھے - ایک حقیقت افروز اقتباس بے محل نہ ھوگا - وہ لکھتے ھیں:—

''مسلمانوں کی آمد سے پہلے ھند کی موسیقی پھند، پربند، گیت 'دوھا' اشلوک، دھورو اور پد سے آگے نہیں بڑھی تھی، یہ تمام طریقے پرتش کے تھے، کوئی فنی شکل ھندی موسیقی نے اختیار نہیں کی تھی - مندری موسیقی میں ابتداء صرف تین سر تھے، انہی تین سروں میں دیوتاؤں کے وصف گائے جاتے تھے - آج بھی کیرتن اور بعض بھجن تین سروں ھی میں گائے جاتے ھیں - بعد میں ایک سر کا اضافہ ھوا اور چار سروں میں گانے کا رواج ھوا - آخر آخر ایک اور سر دریافت کیا گیا اور پانچ سروں کی سپتک قائم ھوئی - شام ویدی لحن انہی پانچ سروں پر مشتمل ھے - ھندی موسیقی کا سب سے پرانا گرنتھ رتناکر (جو سات سو سال زیادہ پرانا نہیں) جس موسیقی کو ھندی موسیقی کے نام سے پیش کرتا ھے ایک عجیب بے ربط مجموعۂ نظریات ھے - خود پنڈتوں کی رائے اس گرنتھ کے متعلق یہ ھے کہ اسمیں جس موسیقی کا تذکرہ کیا گیا ھے - آج اس کا وجود کہیں نہیں ھے بلکہ جن بنیادی سروں سے راگ ترتیب دیئے گئے ھیں وہ سر ھی محو ھو چکے ھیں - لہذا رتناکر کی موسیقی ایک داستان پارینہ سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتی - تقریباً یہی وہ زمانہ ھے جب مسلمانی فاتحوں نے شمالی ھند میں اپنی حکومتیں قائم کرنی شروع کیں - ان سے پانچ چھ صدی پہلے محمد بن قاسم کے ساتھ مسلمانوں کی تہذیب علاقۂ سند میں پھونچ چکی تھی اور ملتان تک اپنی برکتیں پھیلا چکی تھی - آج بھی سندھ کی موسیقی کا اگر بنظر غائر معائنہ کیا جائے تو

عربوں کی موسیقی کے اثرات و باقیات کا پتہ چلایا جاسکتا ہے - سندھی مزاج بھیرویں اسکی جیتی جاگتی مثال ہے - اس راگنی کامزاج خالصتاً عربی ہے - اور اس کا راست تعلق عربی آہنگ بحرین سے ہے -

بر عظیم کی موسیقی کے دو مختلف انداز ہیں، ایک جنوبی اور ایک شمالی - عرب تاجروں کا تعلق جنوبی حصے سے ہزاروں سال رہا - یہ تاجر اس علاقہ میں رس بس گئے - ان کے ساتھ جو عربی موسیقی آئی اسکے زیر اثر یہاں ایک نئی موسیقی نے جنم لیا - اس موسیقی کا لب و لہجہ آج بھی عربی موسیقی کی نشان دہی کرتا ہے........ ایران، توران، ترکی، عرب، افغانستان کے یہ باشندے سب اپنی اپنی بولیاں بولتے تھے - ان سب کی بولیاں مقامی بولیوں میں گھلنے ملنے لگیں اور رفتہ رفتہ ایک پیچ میل زبان بننے لگی جو.... ترقی کرکے ہردلعزیز ہو جانے کے بعد اردو موسوم ہوئی - اسی طرح عربی، ایرانی، تورانی، ترکی اور افغانستانی موسیقی جب مقامی موسیقی پر اثرانداز ہوئی تو ایک نئی موسیقی رونما ہوئی - جو اپنی دلکشی کی وجہ سے عوام میں مقبول ہونے لگی، اور سرکاروں درباروں میں پہنچکر تکمیل کے مدارج طے کرنے لگی- یہی موسیقی جو مسلمان فن کاروں کی کوششوں سے اور مسلمان فرماں رواؤں کی سرپرستی میں پروان چڑھی ہماری موسیقی کی اساس ہے - اور ہمارا وہ قیمتی ورثہ ہے جس پر ہم فخر کرسکتے ہیں - اس موسیقی کو ہندوؤں کی موسیقی موسوم کرنا ایک تاریخی غلط بیانی ہے -

روایت یہ ہے کہ دھورو اور پد کو ملا کر کسی ہندو راجہ نے دھرپد وضع کیا تھا - اس دھرپد کی اصل شکل کا سراغ بھی آج تک نہ مل سکا - چار پانچ سو سال سے پرانا دھرپد نایاب ہے - دھرپد کو فروغ بھی میاں تان سین، اسمعیل خان، اورنگ خان، بلاس خان، سورج خان، چاند خان اور بیسیوں مسلمان فن کاروں ہی نے دیا "-

فن کے نظری و عملی پہلوؤں سے شناسائی اور مسلمانوں کے تبحر علمی کا اندازہ "اخلاق جلالی" کی اس فصل سے کیا جاسکتا ہے جو بحث نغمہ سے تعلق رکھتی ہے - خود امام غزالی رح نے اس موضوع پر بالاستیعاب نظر ڈالی ہے جس سے اسلام میں موسیقی اور اسکے ساتھ دیگر فنون لطیفہ کی حیثیت بھی ظاہر ہو جاتی ہے - حضرات صوفیہ

میں سے صوفیائے چشت ہمیشہ موسیقی کے وجدانی و روحانی اثر کے قائل رہے ہیں - مولانا جلال الدین رومی، فرقۂ مولویہ کے پیرِ مغاں، سماع کو اس وجد و حال کا ذریعہ سمجھتے ہیں جو سالک کو مجاز سے حقیقت اور مقام فنا یعنی معبود حقیقی تک پہنچا دیتا ہے :—

پس غذائے عاشقاں باشد سماع
که درو باشد خیال اجتماع
قوتے گردد خیالات ضمیر
بلکه صورت گردد آں بانگ صفیر
اتصالے بے تکیف، بے قیاس
هست رب الناس را با جان ناس

ادھر حضرت نظام الدین اولیاءؒ جیسے عارف کامل موسیقی کو غذائے روحانی سمجھتے تھے چنانچہ ان کے ملفوظات میں یہ قول مشہور ہے کہ

''ما را در روز میثاق ندائے الست بربکم در آھنگ پوربی بگوش رسیده بود و آں بنوعے مشاهده می شود که گویا دیروز بوده بلکه آں روز را هنوز شب نیامده است''

بیشک ان کے مرید خاص، امیر خسرو رح، جنہیں سلطان الاولیاء نے ''مفتاح السماع'' کا لقب عطا فرمایا تھا اور جن کا اپنے مرشد کے بارے میں یہ قول مشہور ہے که- من قبله راست کردم در سمت کجکلاہے- شاعری اور موسیقی کا مقابلہ کرتے ہوئے موسیقی کو محض ''ھاوھو'' قرار دیا ہے- لیکن یہ موسیقی کے خلاف من حیث الفن رائے نہیں بلکہ اسکے محفوظ نہ ہو سکنے کے باعث ناپائدار ہونے کی طرف اشارہ ہے- چنانچہ خود ان کے فن کا تمام و کمال محفوظ نہ رہنا اور محض کتابوں میں غیر معتبر تذکرہ اس کا بین ثبوت ہے ورنہ وہ جانتے تھے اور قوالی کا والہانہ و سرمستانہ انداز شاہد ہے کہ وہ اسے ایک عارفانہ چیز سمجھتے تھے- یعنی تطہیر نفس کا ذریعہ جسے یونانیوں کی اصطلاح میں تنقیح (Catharsis) یا جدید نفسیات کی اصطلاح میں ''ارتفاع'' کہا جا سکتا ہے- اگرچہ بعض نے کتھارسس سے انتہائی سرشاری بھی مراد لی ہے-(''دی سکوپ آف میوزک'' از پرسی سی، بک- او یو پی)

یہاں قدرتی طور پر موسیقی کے بارے میں بھی اسلام کے موقف کا سوال پیدا ہوتا ہے- کیونکہ کئی لوگ حرمت غنا کے قائل ہیں- اور

عام فقہا تو اسکو لہو و لعب سمجھتے ہوئے اسکے بارے میں سخت متشدد ہیں - چونکہ موسیقی کی بعض صورتیں ہوس انگیز ہونے کی وجہ سے نفسانی جذبات کو اشتعالک دیتی ہیں اس لئے متشرع لوگوں نے کل موسیقی ہی کو فاسد قرار دیا - یہ سوء ظن، جو دیگر فنون لطیفہ اور شاعری کے متعلق بھی پایا جاتا ہے، مغالطہ سے خالی نہیں- دراصل اسلام نہ فنون لطیفہ نہ کسی دنیاوی یا مادی سرگرمی کے خلاف ہے- وہ صرف ان کی تحدید و تنظیم کرتا ہے، نفی نہیں کرتا- جیسا کہ نصرانیت کا مسلک ہے- جسم دشمنی اور رہبانیت کی حد تک - اس کی روح روان دین و دنیا، مادیت و روحانیت، یزدانیت و انسانیت، حقیقت و مجاز کا امتزاج ہے- اگر ایک طرف اس میں عبرانی الہیت ہے تو دوسری طرف یونانی طبیعیت- ایک طرف تازیت ہے تو دوسری طرف عجمیت و مجوسیت - وہ چاہتا ہے کہ مادی سرگرمیاں بیشک ہوں لیکن الاہیت و اخلاق کے تحت تاکہ وہ حد اعتدال میں رہیں- روحانیت در حقیقت اسی مادیت کو سوء الصراط پر لانے کیلئے ہے اور مادیت اسی روحانیت کو تلاش کرنے کا واحد راستہ ہے- جسمانی و مادی رغبتیں عین تقاضائے فطرت ہیں - صرف ان پر روحانیت کی چھاپ لازم ہے- اقبال روح و مادہ کے تضاد کے قائل نہیں اور نہ مادہ کو شر محض یا بنائے شر تسلیم کرتے ہیں - غلو، خواہ وہ روحانیت میں ہو یا مادیت میں، پسندیدہ نہیں - اور یہ مذہب پر بھی اسی طرح صادق آتا ہے جسطرح کسی بھی انسانی پر ،فواہ وہ فنون لطیفہ ہوں یا کچھ اور-

موسیقی کی بھی یہی کیفیت ہے، اور جیسا کہ شاہ جعفر ندوی نے اپنی فاضلانہ تصنیف ''اسلام اور موسیقی'' میں نہایت مدلل طور پر واضح کیا ہے- اصطلاحات — حسن، جمال، زینت اور سب، سے بڑھ کر، احسان — انسان کی جمالیاتی تہذیب اور، تربیت پر زور دیتی ہیں- کیونکہ فطرت خود سراپا جمال ہے - اور فنون لطیفہ ہمیں اپنے انداز میں اس سر چشمۂ حسن سے ہمکنار کرتے ہیں- در اصل اسلام کے مطابق فنون کا دامن ایک مخصوص کائناتی نظام تصور اور لائحۂ فکر و عمل سے وابستہ ہے چنانچہ یہ خیال کیا جاتا ہے کہ خود بارہ سروں کی بنیاد ہی ہیئت کے تصور کے مطابق بارہ بروج فلکی پر رکھی گئی ہے - اس حقیقت کی پوری پوری توضیح ہمارے زمانے میں اقبال نے کی ہے- گویا فنون لطیفہ بھی اس عمارت کے اجزاء ہیں جسے اسلام تعمیر کرنا چاہتا

ہے۔ اگر یہ اس بنیادی تصور، اس سرچشمۂ فیضان یعنی حیات سے وابستہ نہیں ہونگے تو یہ گر جائیں گے اور مضرت رساں ثابت ہونگے۔ یہ الگ بات ہے کہ اس تصور کے مطابق فن کی صحیح، پسندیدہ صورتوں کے تعین میں دشواری پیش آئے۔ بہرکیف سوال یہ نہیں کہ کسی فن یا سرگرمی، جس میں خود دین بھی شامل ہے،کی مسخ شدہ صورت کیا ہے، بلکہ صالح صورت کیا ہے۔ چنانچہ ایک جدید ماہر موسیقی روشن آرا بیگم، نے صاف صاف کہا ہے کہ:

"میرے خیال میں سر کو حرام نہ کہنا چاہیئے۔ یہ تو ایک مقدس چیز ہے اور روح کی پاکیزگی کا سبب ہے۔ سر قوت وجدانی کو بڑھاتا ہے اور بڑی حد تک روحانی تقدس کا باعث ہوتا ہے۔ اہل عرب سر سے گہری دلچسپی رکھتے ہیں اور خوش الحان موذن کو بےحد پسند کرتے چلے آئے ہیں۔ میرے خیال میں اگر کوئی چیز حرام ہونی چاہیئے تو وہ گھٹیا قسم کے گانے ہیں جو عوام کے خیالات پراگندہ کرتے ہیں اور ان میں جذباتی ہیجان پیدا کرتے ہیں۔"

یہی وجہ ہے کہ جمہور مسلمین کے وجدان نے فنون لطیفہ کو سمجھنے اور قبول کرنے میں کبھی غلطی نہیں کی اور اسے نہایت ذوق و شوق سے نشو و نما دینے میں سرگرم اور پیش پیش رہے ہیں۔

یہی ذوق و شوق، یہی نظام تصور اور اقوام کہن کا ترقی یافتہ مجموعی مشرب موسیقی تھا جو مسلمان اپنے ساتھ پاک و ہند میں لے کر آئے اور اس کو یہاں کی موسیقی پر حاوی کیا، جیسا کہ اس مجموعہ کے مضمون نگار، احمد جی چھاگلا، نے بخوبی واضح کیا ہے۔ صورت حال یہ نہیں کہ انہوں نے یہاں کی موسیقی کی بنیاد پر اپنی موسیقی کی عمارت تعمیر کی۔ بلکہ سرے سے ان بنیادوں ہی کو بدل ڈالا اور ایک نیا نظام موسیقی کھڑا کر کے اس کی مقامی موسیقی کو اس کے اندر جذب کر لیا اور امیر خسرو جیسے عظیم مجتہد فن سے جو انقلاب آفریں سلسلہ شروع ہوا وہ تازہ بتازہ نوبنو کے ارتقائی رجحان کے تحت بڑھتا ہی چلا گیا۔ اور تان سین سے لے کر استاد فیاض خاں، استاد عبدالکریم خان، استاد بندو خان سارنگی نواز، روشن آرا بیگم، سلامت علی نزاکت علی وغیرہ تک کسی نہ کسی طرح، کسی نہ کسی صورت میں جاری ہی رہا۔ اس میں شخصیتیں بھی ہیں، گائکیاں بھی ہیں، بجائکیاں بھی ہیں، روایتیں بھی ہیں اور اجتہادات بھی۔

سوال اٹھتا ہے کہ اس سلسلہ کو جاری کیسے رکھا جائے کہ یہ زندہ تر پائندہ تر ثابت ہو، خصوصاً اب جب کہ ہم ایک آزاد قوم ہیں اور ہمیں اپنے علوم و فنون کو ترقی دینے، تحقیق کرنے اور جو قدم بھی ہم اٹھانا چاہیں ان کے لئے پورے پورے مواقع موجود ہیں۔ اس سے کتنے ہی مسئلے پیدا ہوتے ہیں۔ اول شروع سے آخر تک کیا کیا تحقیق طلب امور پیدا ہوتے ہیں جن کی بڑی ہی ناقدانہ نظر سے چھان بین ضروری ہے۔ سیاسی انحطاط اور غلبۂ اغیار نے ہماری زندگی میں جو اونچ نیچ پیدا کردی تھی اسکے اسباب و علل کیا ہیں اور مداوا کیا ہے۔ پرانا ماحول کیا تھا اور نیا کیا ہے۔ وہ عوامل کیا ہیں جو ادب وفن کی کایا پلٹ دیتے ہیں۔ مغربی موسیقی کی کیا کیفیت ہے اور ہم اس سے کیا استفادہ کر سکتے ہیں۔ اس نے ہمارے اذہان پر کیا اثر ڈالا ہے۔ کیا ہمارے لئے سلف ہی کی پیروی کافی ہے یا ہمیں اور کوئی قدم اٹھانے چاہئیں۔ اس سلسلہ میں ہم نے اب تک کیا کچھ کیا ہے اور کیا کرنا چاہیئے۔

مثال کے طور پر ہمارے یہاں یہ خیال عام ہے کہ ہمارا نظام موسیقی مرکب یا تالیفی موسیقی سے ناآشنا ہے۔ یہ صحیح نہیں۔ مرکب موسیقی میں کسی دھن کے نمایاں موقعوں پر اسکے سروں سے میل یعنی تناسب رکھنے والے ایسے سر برتے جاتے ہیں جو اصلی یعنی انشر دھن کا لطف دوبالا کردیتے ہیں یا سروں کا لچھا ہوتا ہے جو حاشیہ کے طور پر یا کسی لمبے سلسلے میں توقف کی علامت کا کام دیتا ہے۔ کبھی سموادیوں کے ساتھ انووادی یعنی انمل سر بھی ملا دئے جاتے ہیں جس سے میل اور فرق دونوں کا لطف پیدا ہوتا ہے اور تقابل سے مرکب کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ یا یہ اونچی نیچی سپتکوں کی سنگت ہو۔ یہ چیز ہمارے یہاں موجود تھی لیکن ہم اسے چھوڑ چکے ہیں۔ صرف اس کی چند شکلیں باقی رہ گئی ہیں۔ مثلاً سا اور پنچم کی سنگت جو دھن کے ساتھ برابر چلتی رہتی ہے۔ سور لے، انش لے اور انونی لے قدیم موسیقی میں مرکب موسیقی کی تین صورتیں تھیں۔ گویا تالیفی موسیقی ایک طرح کا مشرمیل ہے۔ اگر ہماری موسیقی اکہری ہے تو دوہری موسیقی کی ضرورت و اہمیت ظاہر ہے۔ کیونکہ یہ اور ہی قسم کی پیچیدہ و مرکب طرحیں اور اثرات پیدا کر سکتی ہے۔ نیز، بقول تاندرادیوی (ماڈمیکار تھی) یہ سرمایا کو عموداً top یعنی اخذ کرتا ہے۔

پھر سرتیوں کے متعلق بھی کچھ الجھن پائی جاتی ہے۔ دراصل

یہ سروں کے باہمی تناسب کو ظاہر کرنے کی کوشش ہیں۔ چنانچہ کسی سپتک کے عام سروں کے مابین میل رکھنے والے سر حساب کے طریقے سے معلوم کئے جا سکتے ہیں۔ یعنی ن : حصوں کی تعداد، ی : فاصلہ یا تناسب، اور م : مستقل، تو مساوات یہ بنتی ہے :—

ن = م لغارد م ی - اسطرح میل رکھنے والے سروں کا تناسب ۳.۰۷۵ (۴)، ۲.۰۵۸ (۷) ۱۲۹، ۰۰ ۱۷ ۰۰. ۰ اور ۲.۰ بنتا ہے۔ جن میں ۴، ۳، ۲، ۴، ۴، ۳ اور ۲ کا فاصلہ ہے۔ اور کل تعداد ۲۲ بنتی ہے - ظاہر ہےکہ موسیقی میں سرتیاں کس قدر اہمیت رکھتی ہیں۔ عام اور فلمی موسیقی یا ہارمونیم اور پیانو وغیرہ ایک واضح یعنی کھڑے سر سے دوسرے کھڑے سر تک جاتے ہیں، اسلئے ان میں نہ رچاؤ پیدا ہو سکتا ہے نہ گمبھیرتا - یہی وجہ ہے کہ جب مسیت خان نے کلاسیکل موسیقی کے بجائے کھڑے سروں کا سنگیت پیش کیا تو استادوں نے اس پر بہت ناک بھوں چڑھائی اور اس کو راگ ودیا کا بگاڑنا قرار دیا۔ پھر جب سے راگ ودیا نے کوتا سے دامن چھڑایا اس نے سر سرتیوں کا ایک الگ نظام پیدا کر لیا اور اپنا جداگانہ اثر پیدا کرنے پر زور دیا - قدیم تصوراتی نظام کے تحت اس نے علاقائی حیثیت بھی اختیار کی - شاذ حالات میں اسکو ارتسام یعنی منظر یا واقعہ پیش کرنے کے لئے بھی برتا گیا - لیکن سب سے زیادہ زور اسی بات پر رہا کہ یہ اپنی فطری ترتیب سے وجدانی اثر پیدا کرے - ابتدا میں قدرت اور جذبات سے قرب بہت نمایاں رہا - چنانچہ سروں کے نام ہی ہاتھی مور وغیرہ کی آوازوں پر مبنی ہیں - پھر اسکی حیثیت زیادہ سے زیادہ تجریدی ہوتی گئی - یہاں تک کہ یہ پکے راگ کی خالص تجرید میں گم ہو گیا - اس لحاظ سے یہ دیگر فنون کے تجریدی مسلک کا پیشر و ثابت ہوا - اس وضعی ہیئت کی اپنی ایک فنی حیثیت ہے - لیکن تجرید فی نفسبہ عوام، واقعیت اور زندگی سے دور ہے - اسلئے راگ داری اور عام احساسات کا سوال پیدا ہوا - اور فلموں کے باعث موسیقی نے پھر زندگی کی طرف رخ کیا - اس سے کتنے ہی سوالات پیدا ہوتے ہیں جن پر غور و خوض کی اشد ضرورت ہے - حقیقت یہ ہے کہ جب سے اہل مغرب آئے ہیں ہماری دنیا بدل گئی ہے - جیسے قبل ازیں قوموں کے اختلاط سے دنیائیں بدلتی رہی ہیں اور رد عمل و اختلاط کے دو گونہ مرحلے طے کرتے ہوئے مخلوط تہذیبیں جنم لیتی رہی ہیں - ہم اب بھی حالت گداز میں ہیں۔ اور تب تک

رهیں گے جب تک کوئی آخری، مخلوط وضع رونما نہ ہو جائے۔ ہماری ذہنیتیں، ہمارے علوم و فنون اس صورت حال سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکے۔ اور ہمارے لئے صحیح روش یہی ہے کہ اختلاط کے عمل کو تیزتر کریں۔ کوئی تیس سال ہوئے اسی احساس کے تحت راقم الحروف نے ''سول اینڈ ملٹری گزٹ لاہور'' میں لکھا تھا کہ ہماری موسیقی کا مغربی سے اثرپذیر ہونا اسی طرح ناگزیر ہے جس طرح خود زندگی اور دیگر فنون کا۔ اس وقت ہمارے موسیقی دان دونوں کی غیریت کی بناء پر اسے ناممکن خیال کرتے تھے۔ آج یہ بن بلایا مہمان زبردستی ہمارے یہاں داخل ہو رہا ہے۔ اور رمبا، سمبا، جاز، راک این رول وغیرہ کی شکل میں۔ اسکے فوری اثرات شاید اچھے نہ ہوں لیکن بالآخر دونوں موسیقیوں میں عمدہ مفاہمت کی کوئی صورت ضرور پیدا ہوگی۔

طرز کہن کے حامی اور اس پر اڑنے والے ہمیشہ اپج سے ہراساں اور گریزاں رہے ہیں لیکن اپج کسی نہ کسی طرح راستہ ہموار کر ہی لیتی ہے۔ اور اب بھی ہماری نظروں کے سامنے یہی عمل برابر ہو رہا ہے۔ ہمارے یہاں مغربی موسیقی کتنی ہی صورتوں میں درآئی ہے اور عوام اسے پسند کرتے ہیں۔ اگرچہ اسکی راہ ہمارے کلاسیکل سنگیت سے الگ ہے۔ لیکن سوال کلاسیکل یا جدید کا نہیں، بلکہ قبول عام کا ہے۔ یہ ہماری روایت نہ سہی بدیسی روایت ہی سہی مگر جب یہ اپنائی جا چکی ہے اور اور بھی اپنائی جا سکتی ہے۔ تو— کیوں نہ جنت میں بھی دوزخ کو ملالیں یا رب۔ سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سہی۔ اعلیٰ سطح پر مفاہمت سے قطع نظر بعض امور ایسے ہیں جن میں اب ابھی استفادہ کی صورت پیدا ہو سکتی ہے۔ اسکی ایک بین مثال ہمارا قومی ترانہ ہے۔ جس میں مشرق و مغرب گلے مل رہے ہیں۔ فلموں کی حد تک مغربی موسیقی کا قدم بڑی تیزی سے آگے بڑھ رہا ہے۔ بعض موسیقاروں نے موسیقی سے قدرتی مناظر کی عکاسی بھی کی ہے جس کی ایک دلچپ مثال رفیق غزنوی کا ''سناٹا'' ہے جس میں سروں کے ذریعہ اسکی کیفیت کی اجاگر کی گئی ہے۔ اسکی اور کیا صورتیں ہو سکتی ہیں' اسکی ایک دلچسپ مثال ارجنٹائن کی مغنیہ، ایماک سومک، کی ایک موسیقانہ پیشکش سے دی جا سکتی ہے۔ کوئی شہزادی اتفاق سے کسی جنگل میں اکیلی رہ جاتی ہے۔ چاروں طرف گھٹا ٹوپ اندھیرا

اور وحشی جانوروں کی رہ رہ کر گونجتی ہوئی مہیب آوازیں! ایسے میں اک گونہ بیخودی پیدا کرنے اور سنی ان سنی ایک کردینے کے لئے وہ گانے لگ جاتی ہے۔ اور لے اور موسیقی کا طنطنہ اس طرح بڑھتا چلا جاتا ہے۔ کہ یہ آخر کار گھن گرج صداؤں کی صورت اختیار کرلیتا ہے۔ یہاں تک کہ جانور بھی ان گرجتی کڑکتی صداؤں کو سن کر بھاگ اٹھتے ہیں۔ ہماری موسیقی میں ایسی چیزیں یقیناً ایک عمدہ اضافہ ہوسکتی ہیں۔

دور جدید میں جس طرح انسانی تصورات کی کا یا پلٹ ہوئی ہے اس کا لازمی نتیجہ کثرت آراء یعنی انتشار ہے۔ چنانچہ آئی۔ اے رچرڈز نے ''پرنسپلز آف کرٹسزم'' میں اس ہڑبونگ کا رونا رویا ہے جو آج کل موسیقی سے متعلق نظریات میں پائی جاتی ہے۔ ایسی الجھنیں ہمارے یہاں بھی پیدا ہونی لازم ہیں اور ہونی چاہئیں۔ تاکہ ہم زیادہ سے زیادہ جامع پس منظر لئے ہوئے نئے طور پر سوچیں اور فنی نظریوں اور مسلکوں میں وسعت پیدا کریں۔ مثلاً اب تک ہم موسیقی کو ایک وجدانی چیز ہی سمجھتے رہے ہیں۔ جسکے لئے فیضان ضروری ہے۔ ریڈیو سیلون کے بیوپار وبھاگ نے، جسکی موسیقی کی ہم کتنی ہی مذمت کیوں نہ کریں، ثابت کر دیا ہے کہ یہ فیضان اور علویت سے الگ بھی کوئی چیز ہوسکتی ہے۔ دیگر فنون اور ادب کی بھی یہی کیفیت ہے۔ لہذا ہمیں موسیقی ہی نہیں تمام فنون لطیفہ (کمرشل آرٹ آج ایک مستقل حیثیت رکھتا ہے جسکے لئے القا کی موجودگی بے معنی ہے) کے متعلق اپنے تصور پر نظر ثانی کرنی ہوگی۔

ظاہر ہے کہ فن کی بلندی تصور ہی کی بلندی پر موقوف ہے۔ اور اسکے لئے کتنی ہی باتیں ضروری ہیں۔ ابھی ہم کلاسیکی موسیقی پر غور و خوض کر ہی رہے تھے کہ پاکستان کے ہر ہر علاقے کی موسیقی نے ہمارے لئے کتنے ہی اور دروازے کھول دئے ہیں۔ یہ سب ایک جداگانہ وضع اور کیفیت رکھتی ہیں۔ ہمیں ان تمام علاقائی موسیقیوں کو سمجھنا اور اپنے مقام موسیقی کی ترتیب نو میں سمونا ہے۔

ایک اور اہم سوال موسیقی کی جانچ پرکھ سے تعلق رکھتا ہے۔ اب تک ہماری تنقید موسیقی بڑی حد تک تکنیکی ہی رہی ہے۔

یعنی سروں سرتیوں، راگ راگنیوں کی ترتیب ، تال سم، اوقات اور موسموں سے مناسبت - ان کا مکھڑا، چال، سڑکیں وغیرہ - سب سے زیادہ زور شاعری کی طرح محض درستی پر رہا ہے۔ اور جمالیاتی پہلو کو صرف اس درستی کا اتفاقی نتیجہ سمجھا جاتا رہا ہے۔ موسیقی میں خاصیت، اٹھان، ذوق، لب و لہجہ وغیرہ کیا اہمیت رکھتے ہیں یہ باتیں تنقید کے دائرہ سے تقریباً خارج رہی ہیں۔ حالانکہ حقیقی تنقید کا دار و مدار انہی امور پر ہے - ممکن ہے کوئی موسیقی قواعد کے اعتبار سے درست ہو لیکن اس کا معیار رسا نہ ہو۔ بعض موسیقی دانوں نے یہ رائے دی ہے کہ پرانے بولوں کو چھوڑ کر اعلیٰ درجہ کی یعنی حکیمانہ و عارفانہ غزلیں گائی جائیں۔ سوال اٹھتا ہے کہ اس سے اعلیٰ درجہ کی موسیقی ابھرے گی یا دب جائے گی۔ اور کیا غزل کی مخصوص ہیئت کو دیکھتے ہوئے اس سے کوئی عمدہ موسیقی پیدا ہو سکے گی یا نہیں۔ اب ہمیں موسیقی کا جائزہ لیتے وقت اس نئے لائحۂ عمل کو ملحوظ رکھنا ہوگا اور تنقید موسیقی کی ایسی نہج مقرر کرنی ہوگی جو محض فنی درستی سے مختلف و ممیز ہو۔ ہمیں اس سلسلہ میں ان آراء کو بھی پیش نظر رکھنا ہوگا جو مغربی ماہرین فن نے ہماری موسیقی کے متعلق ظاہر کی ہیں - مثلاً بیورلی نکلز کی ''ورڈکٹ آن انڈیا میں'' یہ رائے کہ برصغیر کی موسیقی ایک باضابطہ فن نہیں بلکہ فی البدیہہ سی چیز ہے - لی سٹرینج ویز نے ''میوزک آف ہندوستان'' میں موسیقی اور تال لے کا جس وسیع پس منظر اور بصیرت کے ساتھ محرمانہ طور پر مطالعہ کیا ہے، تنقید موسیقی کی غیرمعمولی طور پر ترقی یافتہ صورت ہے - اور ہم اس سے بے حد استفادہ کرسکتے ہیں -

آج ہمارے سامنے زندگی کے ہر شعبے کی طرح مسئلے ہی مسئلے، آزمائشیں ہی آزمائشیں ہیں - موسیقی میں بھی ہماری روش لامحالہ وہی ہونی چاہئیے جو زندگی کے دوسرے شعبوں میں رہی ہے - یہ امر باعث مسرت ہے کہ ہم اس سلسلے میں غافل نہیں رہے - اور مسئلوں کو سلجھانے کی کئی کوششیں کی گئی ہیں - ملک کے کئی حصوں میں کانفرنسیں ہوئی ہیں - ہمارے دو ممتاز رسالوں - ''نیرنگ خیال'' اور ''قند''- نے بہت عمدہ موسیقی نمبر نکالے ہیں جن میں موسیقی کے مختلف پہلوؤں اور مسئلوں پر روشنی ڈالی گئی ہے اور معقول تجویزیں پیش کی گئی ہیں - ریڈیو پاکستان کی کوششیں ایک سلسلۂ جاریہ ہیں - جس کا ''اتحادی موسیقی'' کا تجربہ قومی دلچسپی و اہمیت سے

خالی نہیں - اس ذوق و شوق کا یہ عالم ہے کہ ہماری افواج تک میں موسیقی کے باقاعدہ یونٹ موجود ہیں جو اس فن میں تجربہ و تحقیق کے لئے برابر کوشاں ہیں - حال ہی میں ''ادارۂ ملی تعمیر نو'' نے نوٹیشن یعنی ترسیم یا تنغیم جیسے اہم مسئلہ کے متعلق ایک سمینار منعقد کرایا جس میں متعدد ممتاز موسیقی‌دانوں نے حصہ لیا اور نہایت اہم خیالات پیش کئے - اور اب ان تجاویز کو عملی جامہ پہنانے کی کوشش بھی کی جا رہی ہے جو اس سمینار میں پیش کی گئیں - اس طرح موسیقی کی نشو و نما کے لئے ایک بڑی سازگار فضا پیدا ہوگئی ہے - اس مجموعہ میں اس سمینار کے چند اہم مقالے پیش کئے جا رہے ہیں - اگرچہ حقیقت یہ ہے کہ یہ سارے کے سارے مقالے غیرمعمولی ہی نہیں، تاریخی اہمیت رکھتے ہیں -

اس سلسلہ میں یہ بیان کر دینا بھی لازمی ہے کہ ہمارے قومی تعلیمی کمیشن نے دیگر فنون لطیفہ کی طرح موسیقی کی تعلیم پر بھی زور دیا ہے - اور اگر اس فن کو باقاعدہ طور پر شامل نصاب کر لیا گیا تو یہ اسکی بیش از پیش توسیع و ترقی کا باعث ہوگا -

ادارۂ ہذا نے بھی اپنے طور پر اس کام میں حصہ لینے کی کوشش کی ہے - چنانچہ قیام پاکستان کے تھوڑے ہی عرصہ بعد ''ہماری موسیقی،، کے عنوان سے ایک کتاب شائع ہوئی جو ریڈیو پاکستان سے نشرشدہ تقریروں پر مشتمل تھی - اور جسمیں متعدد مشاہیر فن اور ان کے کارہائے نمایاں کا تعارف کرایا گیا تھا - اب جب ہم اس مقام سے بہت آگے نکل آئے ہیں اور موسیقی کے سلسلہ میں اتنی اہم کارروائیاں عمل میں آچکی ہیں - یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اس موضوع پر ایک ضخیم‌تر پیشکش کا اہتمام کیا جائے جو باکمال فن‌کاروں اور موسیقی کے مختلف پہلوؤں اور مسئلوں پر روشنی‌ڈالے، ہماری موسیقی کی میراث کو اجاگر کرے اور یہ بتائے کہ پاکستان کے مختلف علاقوں میں موسیقی کا کیا رنگ رہا ہے - اور اس سے پاکستانی موسیقی کی تعمیر و ترقی میں کیا مدد مل سکتی ہے - تاکہ یہ موسیقی سارے پاکستان کی موسیقی ہو اور ہماری ملی وحدت و احساس کی بدیہی علامت - نیز یہ کہ ہم پاکستان کی کلاسکی و علاقائی موسیقی کی شاندار عمارت

میں کیا اضافہ کر سکتے ہیں - کبھی ایسا بھی ہوتا ہے - کہ کوئی نیا نائک، کوئی نیا جگت استاد، وہ ''گلا بادشاہ'' ہو یا ''باج بادشاہ'' یا ''تان کپتان'' شورش و مستی اور جوش تخلیق میں لے تال کے سب قید و بند توڑ کر ایک آزاد موسیقی بھی تخلیق کر دیتا ہے جو آفاقی ہوتی ہے - ادب و فن کے ملی یا مقامی ہونے سے یہ مراد نہیں کہ اس کا حدود اربعہ جغرافی ہو بلکہ وہ ان حدود میں رہتے ہوئے بھی اچھل کر بے کراں ہو جائے - اگر ہمارے یہاں بھی ایسا ہو تو زہے قسمت! ایسا ارتقاء ہرگز ملیت کے منافی نہیں بلکہ اسکے لئے سامان ناز ہوگا -

یہ مجموعہ اسی قسم کے احساسات کا نتیجہ ہے - اور اس میں مختلف ذرائع سے جو بھی اہم مواد حاصل ہو سکا اسے پیش کیا جا رہا ہے - جامعیت کی نظر سے نہیں بلکہ صرف اسلئے کہ یہ موسیقی کے متعلق اہم مسائل سجھائے، مختلف زاویہ ہائے فکر کو سامنے لے آئے - اور یہ موج روان زیرو بم آگے ہی بڑھتی چلی جائے -

اب یہ لے اس حد تک پہنچ چکی ہے - جب یہ کہا جا سکے کہ :—

پیش آہنگ بیروں شد ز منزل -

اس الاپ کے بعد ہم درت لے کے مرحلے ان کاملان فن پر چھوڑتے ہیں جو بقول غالب راز و ساز دونوں سے آگاہ ہیں -

۱۱ جولائی ۱۹۶۱ع

رفیق خاور

---

* قافلے کا اگلا حصہ ہے الایا خیمگی خیمہ فروھل - کہ پیش آہنگ بیروں شد ز منزل - منوچہری و امغانی -

اُستادانِ فن

امیر خسرو

سید عابد علی عابد

صدیوں کے بعد کبھی بطن گیتی سے ایسا فرزند جلیل بھی پیدا ہوتا ہے کہ در اصل جامع کمالات ہوتا ہے لیکن اتفاق سے زمانہ اسے کسی خاص فن سے منسوب کر دیتا ہے۔ جن لوگوں پر یہ حادثہ گزرا ہے ان میں بو علی سینا، خیام اور امیر خسرو بہت نمایاں ہیں۔ امیر کے شعری کمالات کا مقام اتنا بلند ہے کہ عام طور پر جو چار چاند انہوں نے کلاسیکی سنگیت کو لگائے ہیں اس روشنی کی کرنیں بہت سے لوگوں تک نہیں پہونچیں۔ ہاں بالعموم لوگ صرف یہ جانتے ہیں کہ الاماشاءاللہ موسیقی میں بھی امیر کو مہارت حاصل تھی۔

مسلم ہے کہ امیر کی ولادت ۱۲۵۳ع میں ہوئی۔ ان کا مسقط الراس موضع پٹیالی ہے جو ضلع ایٹہ میں واقع ہے۔ امیر کے والد سیف الدین سیف شمس کے لقب سے مشہور تھے۔ شمس الدین التمش کے مقربان بارگاہ میں سے تھے۔ انہوں نے لاڈلے بیٹے کو خوب چاؤ چونچلوں سے پالا۔ اور جب وہ اللہ کو پیارے ہوئے تو امیر کے نانا عمادالملک نے انہیں اپنی سرپرستی میں لے لیا۔ یہ عمادالملک غیاث الدین بلبن کے امراء کبار میں سے تھے اور بڑھاپے میں بھی جوانی کی آب و تاب

دکھاتے تھے - انہیں ہندوستان کی کلاسیکی سنگیت سے شغف تھا۔ کھاتے پیتے آدمی تھے- پھر اس پر زندہ دلی اور شگفتہ جبینی گویا سونے پر سہاگہ تھی - ان کے ہاں اکثر نشاط کی محفلیں برپا ہوتی تھیں - گائک ، ساز نواز اور مطربان خوش‌نوا دور دور سے ان کا شہرہ سن کر آتے تھے- یہیں امیر خسرو نے کلاسیکی سنگیت کے پیچ و خم اور تال سر کے نشیب و فراز سے آشنائی پیدا کی - اتفاق کی بات ہے کہ بلبن سے لے کر جلال الدین خلجی تک جتنے بادشاہ دھلی کی مسند جلال پر جلوہ‌افروز ہوئے ہیں ، بیش و کم سب کو موسیقی سے شغف رہا ہے اور ان سب سے امیر خسرو کے روابط مخلصانہ اور دوستانہ رہے ہیں - کیقباد کا ذکر تو چھوڑیئے کہ شوریدہ سر نوجوان تھا - خود جلال‌الدین خلجی جس نے بڑھاپے میں جلوس کیا تھا ، رقص و سرود کا بےحد اشدئق تھا - اس کی خاص خاص محفلوں میں امیر برابر شریک ہوتے تھے اور یہیں ان کی غزلیں بہت ذوق و شوق سے گائی جاتی تھیں - تاریخ نے ان خوش‌نوا مہ‌جبینوں کے نام بھی نہایت احتیاط سے محفوظ رکھے ہیں جو امیر کی غزلیں گایا کرتی تھیں - یعنی نصرت خاتون اور مہر افروز -

یوں تو امیر خسرو کو موسیقی سے دلچسپی تھی ہی - لیکن جس چیز نے اس شراب کو دوآتشہ کر دیا وہ امیر کا حلقہ تصوف میں داخل ہونا ہے- تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ ۶۷۱ھ میں امیر باقاعدہ حضرت نظام الدین اولیاء رح کے مرید ہوگئے اور پھر مرید کا پیر کے ساتھ رشتۂ عقیدت ایسا استوار ہوا کہ ضرب المثل ہوگیا - غالباً مرید نے اپنے پیر کی محبت ہی سے متاثر ہوکر گانے کی وہ وضع ایجاد کی جسے قوالی کہتے ہیں - قوالی کا مادہ قول ہے اور قول کی داستان دراز ہے- حقیقت میں قول رباعی کا ایک نام ہی معلوم ہوتا ہے کہ رباعی پہلے گانے کے لئے مخصوص تھی - جو لوگ رباعی گا کر سناتے تھے وہ قوال کہلاتے تھے - لیکن جوں جوں وقت گزرتا گیا ، قوال سے قول یعنی رباعی کے تعلق کی حقیقت عام لوگوں کی نگاہوں سے مخفی ہوتی چلی گئی - یہاں تک کہ عام گانے والوں پر بھی قوال کا اطلاق ہونے لگا۔ مشہور ہے قوالی کا اسلوب امیر ہی کی ایجاد ہے- اس کی شان نزول کے متعلق روایتوں کا بیان ہے کہ ایک بار حضرت نظام الدین اولیا رح

بیمار ہوئے اور بیماری نے طول پکڑا تو امیر نے ان کا دل بہلانے کے لئے حمد اور نعت اور منقبت کے اشعار قوالی کے اسلوب میں انہیں گا کر سنائے۔ یوں سنگیت میں غنا کی ایک نئی وضع کا اضافہ ہوا۔ یہ روایت افسانہ ہو یا حقیقت لیکن یہ تو بہرحال مسلم ہے کہ قوالی کا اسلوب بےحد مقبول ہوا۔ ظاہر ہے کہ اصلاً قوالی حمد و نعت اور منقبت سے مخصوص ہوگی۔ لیکن اب ہر قسم کی غزل قوالی کی دھنوں میں گائی جاتی ہے اور خوب بہار دکھاتی ہے۔ قوالی کی سج دھج، اس کا مکھڑا، اس کا روپ سروپ واقعی عجیب چیز ہے۔ قوال ہر راگ اور راگنی کا لہرا دے کر قوالی گاتے ہیں۔ لیکن قوالی کا جو خاص اسلوب ہے وہ قائم رہتا ہے۔ اس اسلوب میں مختلف ٹکڑوں کی تکرار، مخصوص تال، بولوں کی چلت پھرت اور تالی کا کھٹکا جو لطف پیدا کرتا ہے وہ سب پر روشن ہے۔ تذکرے اس قسم کے واقعات سے لبریز ہیں کہ ارباب حال و قال نے بعض اوقات قوالی کی محفلوں میں کوئی مصرع سن کر ایسا اثر قبول کیا ہے کہ تواجد کی حالت ہی میں ان کا وصال ہوگیا ہے۔

واجد علی شاہ مدعی ہیں کہ امیر دھرپت کے مقابلے میں خیال گاتے تھے۔ جان عالم پیا اس بات پر امیر سے کچھ خفا بھی معلوم ہوتے ہیں کہ ان کے خیال میں ہماری کلاسیکی سنگیت کے رموز دھرپت ہی میں مخفی ہیں۔ خیر یہ تو اپنے اپنے ذوق کی بات ہے لیکن اس سے شاید کسی کو انکار نہ ہوگا کہ کلاسیکی سنگیت کے راگ راگنیوں میں امیر نے نہایت دلفریب پیوند لگائے ہیں۔ جو راگنیاں انہوں نے اختراع کی ہیں ان میں ایک بہار راگنی ہے جس کا مزاج ایسا لچکدار ہے کہ گانے والے اس کی سروں کو دوسرے راگ راگنیوں کی سروں میں ملا دیتے۔ اور اس تال میں سے ایک نئی شکل پیدا کرتے ہیں مثلاً مالکونس کی بہار، ہمیر کی بہار، شدھ بہار کو کافی ٹھاٹھ میں لگاتے ہیں۔ نی۔ سا۔ گا۔ ما۔ پا۔ ما۔ دھا نی۔ سا، اس کی آروھی ہے۔ اور سا۔ نی۔ پا۔ ما۔ گا۔ پا۔ گا۔ ما۔ رے۔ سا امروھی ہے۔ وادی سر کھرج ہے۔ سموادی مدھم ہے۔ بسنت رت میں گایا جاتا ہے۔ خود اس راگ میں امیر خسرو نے ایک نہایت مزے کی چیز لکھی ہے جس کے بول ہیں:۔

"حضرت خواجہ سنگ کھیلئے دھمال"
" پیش خواجہ تم بن ٹھن آئے - حضرت رسول صاحب جمال "
" حضرت خواجہ سنگ کھیلئے دھمال "

اس راگ کی ایک مشہور چیز "کلین سنگ کرت رنگ رلین" بھی ہے- میں نے ھربلب کے میلے پر نارائن راؤ ویاس کو امیر خسرو کے بولوں میں بہار گاتے ہوئے سنا ہے کہ اب تک وہ سماں چشم تصور کے سامنے پھرتا ہے- بہار کے علاوہ یہ راگ راگنیاں بھی امیر خسروکی ایجادات بدیع میں شمار ہوتی ہیں— سازگری - ایمن - عشاق- زیلف - فرغانہ - سرپردہ-باخزر - غارہ - فرودست - نگار- شہانہ- ان میں ایمن معمولی برتاوے کا راگ ہے- کلیان ٹھاٹھ میں گایا جاتا ہے- آروھی اس کی سارے گا ما پا دھا نی سا اور امروھی سا نی دھا پا ما گارے سا ہے- اس کا وادی سر گندھار اور سموادی سر نکھاد ہے- اور جیسا کہ ظاہر ہے سمپورن راگ ہے- اول شام کے وقت گاتے ھیں - اس راگ کا الاپ بہت مزہ دیتا ہے- اس کی مشہور چیز "آل نبی اولاد علی" سب نے سنی ہوگی -

غارہ نصف شب کے وقت گایا جاتا ہے- جے جے ونتی سے مشابہ ہے- کوئی ایسا پیچیدہ راگ نہیں - زیلف بھیروں ٹھاٹھ کا راگ ہے- اسکی آروھی سارے گا ما پا دھا نی سا ہے اور امروھی سا نی دھا ما پا گا مارے سا ہے- وادی سر دھیوت ہے- سموادی گندھار- بہت کم گایا جاتا ہے- پنڈت کہتے ہیں کہ یہ راگنی کھٹ راگ سے نکلی ہے- اس راگنی کو گرنتھوں میں اتنی اھمیت دی گئی ہے کہ باقی مشہور راگ اور راگنیوں کی طرح اسکی بھی ایک شکل بنائی گئی ہے- صورت اس راگنی کی یہ ہے کہ ایک بانکی تیکھی کامنی سندر نار زرد لباس پہنے ، خوشبو سے مہک رھی ہے اور بلبل ہزار داستاں کی طرح چہک رھی ہے- جوڑے میں پھول گندھے ھیں - ھونٹوں پر پان کا لاکھا ہے ، ھاتھوں میں گلوری، مسکرا رھی ہے ، جادو جگار ھی ہے ، پیا کا دل لبھا رھی ہے-

جن راگ راگنیوں کی اختراع کو امیر خسرو سے منسوب کیا گیا ہے ان میں سے کچھ ایسی ھیں جن کے ناموں سے یہ گمان گزرتا ہے کہ

مورخوں نے برائے وزن بیت ان کا ذکر کیا ہے۔ کیونکہ یہ چیزیں ہندوستان کی کلاسیکی سنگیت کا جزو نہیں معلوم ہوتیں بلکہ ایرانی موسیقی سے تعلق رکھتی ہیں۔ مثال کے طور پر عشاق ہی کو لے لیجئے۔ ایران کی موسیقی میں جو بارہ مقام مقرر کئے گئے وہ گویا بروج فلکی کی تعداد کے مطابق ہیں۔ ان مقامات میں حجاز، عراق، صفاہان اور عشاق بھی شامل ہیں۔ اسی طرح باخزر اور نگار ایرانی موسیقی کی دھنیں ہیں۔ یہ ممکن ہو سکتا ہے کہ امیر نے انہیں ایرانی دھنوں کو بہ تصرف و ترمیم کلاسیکی سنگیت کے روپ میں ڈھال لیا ہو۔ لیکن اگر ایسا ہوا بھی ہو تو یہ دھنیں مقبول نہیں ہوئیں، نہ پنڈتوں نے انہیں اہمیت دی۔

دھرپت اور خیال کا مسئلہ بھی الجھا ہوا ہے۔ عام طور پر یہ مشہور ہے کہ یہ اسلوب غنا سلطان حسین شرقی کی ایجاد ہے۔ بات یہ ہے کہ یہ تو مسلم ہے کہ امیر نے ہندوستان کی کلاسیکی موسیقی میں ایرانی موسیقی کا قلم لگایا ہے۔ لیکن جب تک یہ واضح نہ ہو کہ قدیم ایرانی موسیقی کی وضع کیا تھی۔ یہ طے کرنا دشوار ہے کہ خیال کا موجودہ اسلوب کس حد تک امیر خسرو کا مرہون منت ہے۔

امیر کی موسیقی‌دانی ہی کے سلسلے میں سید ناصر نذیر فراق دہلوی نے دعویٰ کیا ہے کہ پکھاوج بھی ان ہی کی ایجاد ہے۔ اس دعوے کی سند مجھے دستیاب نہیں ہوئی۔ سنگیت کی کتابوں میں میں نے یہ بھی پڑھا ہے کہ ستار بھی امیر خسرو ہی کی ایجاد ہے۔ اس کی سند بھی دستیاب نہ ہو سکی۔ وحید مرزا نے یہ دعویٰ کیا ہے کہ امیر خسرو کے کلام میں ستار کا سرے سے ذکر ہی نہیں ہے اور یہ بات حیرت انگیز معلوم ہوتی ہے کہ امیر اس ساز کے موجد ہوں اور اپنے اشعار میں اس ساز کا نام بھی نہ لیں۔ البتہ ترانے کے متعلق گمان غالب یہی ہے کہ امیر ہی کی ایجاد ہو۔

ترانے میں جس طرح طبلے کی سنگت سے راگ کو مخصوص بولوں کے ذریعے ادا کیا جاتا ہے۔ اس کا لطف وہی اٹھا سکتے ہیں جنہیں کلاسیکی سنگیت پر عبور ہو۔

مختصر یہ ہے کہ کلاسیکی سنگیت کے رمز شناسوں میں امیر کا مقام اتنا بلند ہے کہ چار و ناچار پنڈتوں نے انہیں نائک گردانا اور گرنتھیوں نے انہیں جگت استاد جانا۔

امیر کو اپنے پیر حضرت نظام الدین اولیاء رحؒ سے بہت محبت تھی - امیر کی موت سے بھی اس محبت کا سراغ ملتا ہے- جب نظام الدین اولیاء رحؒ کا وصال ہوا ہے تو امیر اودھ میں تھے- یہ خبر ملی تو بیتابانہ دھلی پہونچے، مرقد پر گئے، جالی کو دیکھا، اور بےحال ہو کر یہ دوہا پڑھا:—

گوری سوئے سیج پر مکھ پر ڈالے کیس
چل خسرو گھر آپنے رین بھئی سب دیس

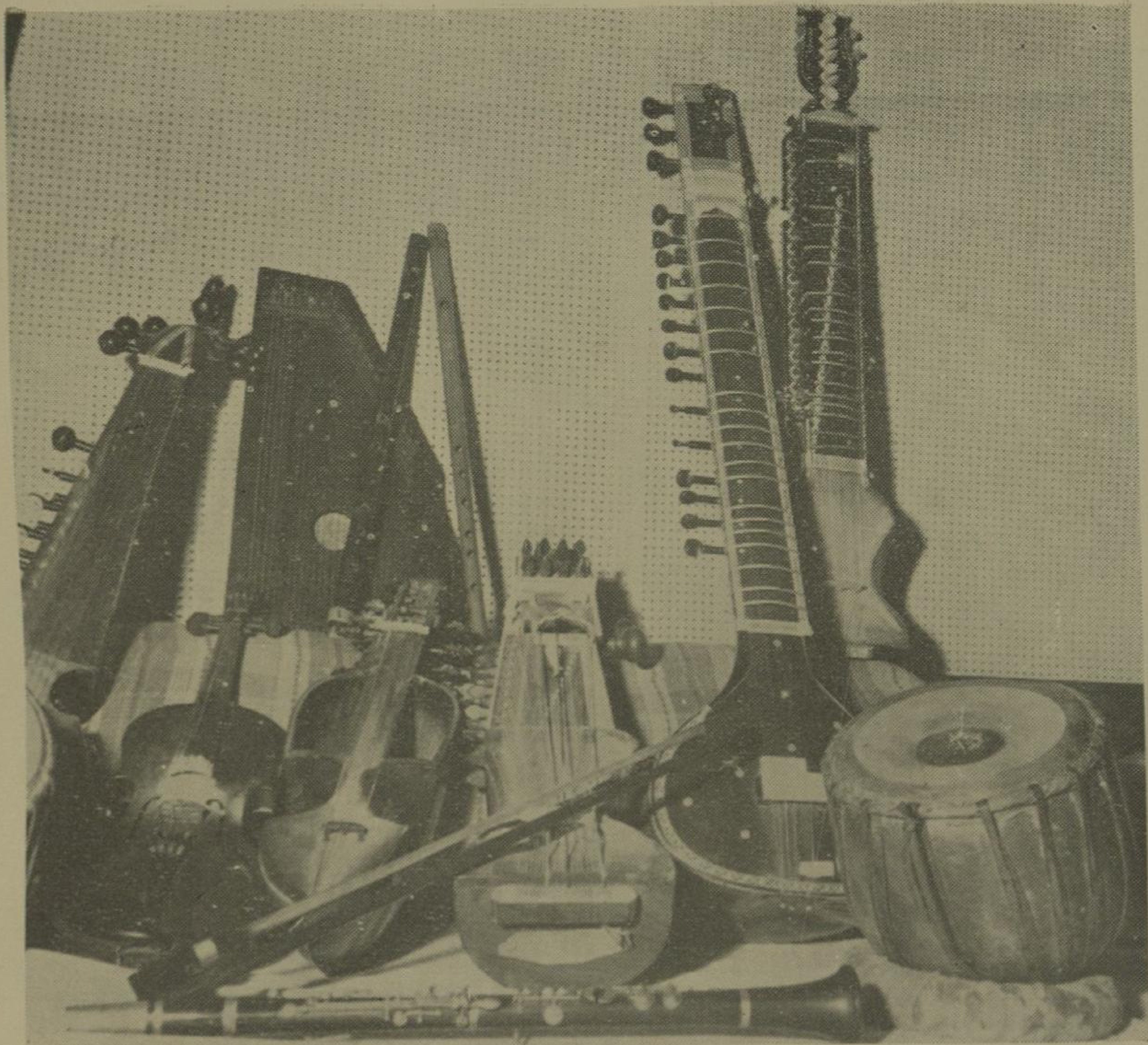
یہ دوہا پڑھ کر امیر گھر لوٹے، بیمار پڑے، اور ایک مہینہ بھی گزرنے نہ پایا تھا کہ ۷۲۵ھ میں اپنے مرشد سے جا ملے اور انہیں کی پائینتی دفن ہوئے-

(بہ شکریہ ریڈیو پاکستان - لاہور)



کلاسیکی ساز





خاموش سنگت



ساز: ''سارندہ''
باج: گز
سازکار

سلطان حسین شرقی

قاضی احمد میاں اختر جوناگڈھی

ہندوستان کے اسلامی عہد کی تاریخ میں جونپور کے شرقی فرمانرواؤں کا خاندان بہت مشہور ہے۔ اس خاندان کی ابتداء اس طرح ہوئی کہ فیروز شاہ تغلق، بادشاہ دہلی، کے چھوٹے بیٹے محمد شاہ نے ملک سرور خواجہ سرا کو وزارت کے منصب پر فائز کر کے ''خان جہاں'' کے خطاب سے سرفراز کیا۔ جب اس کا بیٹا ناصر الدین محمود بادشاہ ہوا تو اس نے ۷۹۲ھ میں خواجہ جہاں کو ''ملک الشرق'' کا خطاب دیا اور جون پور، بہار اور ترہت کی حکومت اس کے سپرد کی۔ اس نے ملک کا بہترین انتظام کیا اور جونپور کو اپنی حکومت کا پایۂ تخت بنایا۔ لیکن ناصر الدین محمود کی وفات کے بعد اس نے سلطان الشرق کا لقب اختیار کر کے ''شرقی'' خاندان کی بنیاد ڈالی اور سکہ اور خطبہ میں اپنا نام جاری کیا۔ اس خاندان میں یکے بعد دیگرے چھ فرمانروا ہوئے جنھوں نے کل ۹۷ برس حکومت کی اور آخر ۸۸۱ھ میں اس خاندان کا خاتمہ ہو گیا۔ اس خاندان کے چوتھے فرمانروا سلطان محمود بن ابراہیم شرقی نے جب ۸۶۲ھ میں انتقال کیا تو اس کی جگہ اس کے بڑے بیٹے، بھیکن خان مخاطب بہ محمود شاہ، کو تخت پر بٹھایا

گیا مگر وہ نالائق تھا اور امور جہانداری کا سلیقہ نہ رکھتا تھا۔ اس لئے صرف پانچ مہینے حکومت کرنے کے بعد امراء اور اعیان مملکت نے اس کو تخت سے اتار کر اس کے چھوٹے بھائی سلطان حسین کو تخت پر بٹھا دیا۔ حسین شاہ فن حکمرانی میں نہایت قابل تھا۔ اس نے سلطنت کا بخوبی انتظام کیا۔ تخت پر بیٹھتے ہی تین لاکھ کی فوج جمع کی اور چودہ سو ہاتھی لے کر اڑیسہ پر حملہ کر دیا۔ اسی طرح ترہٹ میں جو زمیندار اور حکام سرکشی پر آمادہ تھے ان کو زیر کیا اور ان سے خراج وصول کیا۔ جب وہ اڑیسہ پہونچا تو اطراف کے شہروں میں اپنی فوج کو تاخت و تاراج کے لئے بھیج دیا۔ اڑیسہ کے راجہ نے اپنے قصور کی معافی چاہی اور دست بستہ حاضر ہو کر تیس ہاتھی، ایک سو گھوڑے اور بہت سا مال لے کر سلطان کی خدمت میں پیش کئے۔ اور سلطان حسین فتح و کامرانی کے ساتھ جونپور واپس آیا۔ پھر ۸۷۸ھ میں اس کی بیگم ملکہ جہاں کے بہکانے سے ایک لاکھ چالیس ہزار سواروں کی فوج اور چودہ سو ہاتھی لے کر وہ سلطان بہلول لودی کے مقابلہ کے لئے دہلی پر حملہ آور ہوا۔ سلطان بہلول نے مالوہ کے سلطان محمود خلجی کو قاصد کے ہمراہ یہ پیغام بھیجا کہ اگر آپ اس حملے میں میری مدد کریں تو میں بیانہ کا قلعہ آپ کے حوالے کر دوں گا۔ ابھی مانڈو سے جواب نہیں آنے پایا تھا کہ سلطان حسین نے حکومت دہلی کے بہت سے حصے پر قبضہ کر لیا۔ بہلول نے نہایت عاجزی اور زاری کے ساتھ سلطان کو یہ پیغام بھیجا کہ میں حکومت دہلی کے تمام حصے سپرد کر دینے پر تیار ہوں اور صرف اس قدر عرض کی کہ دہلی سے لے کر اٹھارہ کوس تک کی حدود چھوڑ دی جائیں تو میں مطیع اور فرمانبردار بن کر محض ایک داروغہ کی حیثیت سے اس کا انتظام کروں گا۔ سلطان نے اس کی درخواست کو رد کر دیا۔ آخر بہلول لودی خدا کی مدد پر بھروسہ کر کے اٹھارہ ہزار کی فوج ساتھ لے کر دہلی سے مقابلہ کے لئے نکلا۔ چونکہ دریائے جمنا دونوں لشکروں کے بیچ میں پڑتا تھا اس لئے دونوں میں سے کوئی پیش قدمی نہیں کرتا تھا۔ اتفاق سے ایک دن سلطان حسین کے لشکری اطراف میں لوٹ مار کی غرض سے چلے گئے تھے اور سرداران لشکر کے سوا فوج میں کوئی نہ تھا۔ بہلول کے لشکریوں نے اس موقع کو غنیمت

سمجھ کر ٹھیک دوپہر کے وقت دریائے جمنا میں گھوڑے ڈال دئے۔ جب یہ خبر سلطان حسین کو پہونچائی گئی تو اس نے اس کو صحیح نہیں مانا یہاں تک کہ بہلول کا لشکر آپہونچا اور اس کے لشکر کو چاروں طرف سے گھیر لیا ۔ اس طرح جنگ کئے بغیر سلطان کو شکست ہوگئی ۔ اس کی بیگم ملکہ جہاں اور اهل حرم کو بھی گرفتار کر لیا گیا لیکن بیگم کو احترام کے ساتھ پھر سلطان کے پاس بھیج دیا گیا ۔ جب ملکہ جہاں جونپور پہونچی تو پھر اس نے سلطان کو بہکایا چنانچہ سلطان دوسرے سال پورا ساز و سامان اور لشکر لے کر دلی کی طرف چلا ۔ جب قریب پہنچا تو بہلول نے پیغام بھیجا اور اپنے قصور کی معافی چاهی لیکن قدرت الٰهی کو یہی منظور تھا کہ سلاطین شرقیہ کا خاندان ختم ہوجائے۔ اس درخواست پر سلطان نے توجہ نہ کی اور حملہ کی تیاریاں کرنے لگا ۔ اس وقت بھی جونپور کے لشکر کو شکست ہوئی ۔ اس کے بعد بھی پھر ایک مرتبہ اور اس نے حملہ کیا اور آخر پسپا ہو کر بھاگ نکلا ۔ چوتھی مرتبہ اس بری طرح سے گھر گیا کہ گھوڑے سے گرا اور نکل بھاگا ۔ بہلول جون پور پر قابض ہوگیا۔ سلطان حسین اپنے ملک کی آخری حدود میں پہونچا اور وهاں تھوڑے سے حصہ ملک پر قناعت کی جس کی آمدنی پانچ کروڑ دام سالانہ تھی ۔ بہلول نے باوجود غالب ہونے کے مروت کے سبب اس کی بازپرس نہیں کی اور جونپور کی حکومت اپنے بیٹے باربک شاہ کو سپرد کی جس نے تمام ملک پر اپنا قبضہ جمالیا ۔ بہلول کے انتقال کے بعد سلطان حسین نے پھر سر اٹھایا اور باربک شاہ کو دهلی اس ارادے سے لے گیا کہ سلطان سکندر لودی سے سلطنت چھین لے لیکن جب لڑائی ہوئی تو باربک شاہ کو شکست ہوئی اور وہ بھاگ کر جونپور آ گیا ۔ سکندر نے جونپور پر قبضہ کرلیا اور سلطان حسین کا تعاقب کیا اور جہاں وہ اپنی حکومت جما کر بیٹھا تھا وهاں سے بھی اس کو نکال دیا ۔ آخر پریشان حال ہو کر وہ شاہ جلال الدین فرمانروائے بنگالہ کے پاس پہونچا ۔ جس نے اس کی دلجوئی کی اور اس کے لئے اسباب فراغت مہیا کیا ۔ اس کے بعد وہ چند سال زندہ رہا اور وهیں وفات پائی ۔ اس طرح جونپور کے شرقی خاندان کا خاتمہ ہوگیا ۔

سلطان حسین نے هندی موسیقی میں نہایت عمدہ اضافے هی نہیں

کئے بلکہ کئی راگوں میں اس نے اصلاح بھی کی ہے اور مختلف راگ راگنیوں کے میل جول سے نئے نئے راگ اور راگنیاں ایجاد کیں۔ کتاب ''راگ درپن'' کے مطابق حضرت امیر خسرو اٹھارہ نئے راگوں کے موجد ہوئے چنانچہ انہوں نے حجیز، سازگری۔ ایمن۔ عشاق۔ موافق۔ غزل۔ زیلف۔ فرغانہ۔ سرپردہ۔ غارہ۔ فرودست۔ منعم۔ قول۔ ترانہ۔ نگار۔ بسیط۔ شہانہ اور سہیلہ کا اضافہ کیا۔ هندی موسیقی میں امیر نے قول۔ قلبانہ۔ نقش گل اور ترانہ کا جو اسکول قائم کیا اس لحاظ سے وہ اس کے پہلے نائک کہے جاتے هیں۔ اس سلسلہ میں سات نائک مشہور گزرے هیں۔ جن میں امیر کے بعد دوسرا نمبر سلطان حسین شرقی کا ہے۔ تیسرا چنچل سین، چوتھا باز بہادر فرمانروائے مالوہ۔ پانچواں سورج خان قوال، چھٹا چاند خان کبیر اور ساتواں غلام رسول لکھنوی۔ ان دھنوں میں گانے کے ماهروں کو قوال کہتے هیں۔ تمام اهل فن کے نزدیک یہ امر مسلم ہے کہ امیر خسرو کے بعد سلطان حسین ایسا نائک قوال نہیں هوا۔

کانڑا مشہور راگ ہے۔ اس کی اٹھارہ قسمیں بتائی جاتی هیں جن میں باگیسری قوالی جو گونڈ اور ملار کے میل سے خواجہ امیر خسرو نے بنائی اور دوسری شہانہ بھی انہی کی ایجاد ہے۔ اس صنف میں کانڑے کی دو قسمیں شاہ حسین شرقی کی ایجاد هیں۔ ان میں سے ایک قسم ''حسینی'' ہے جو کھنباند اور میگھ راگ سے مرکب ہے اور دوسری راعسہ جو سندورہ کافی سے مرکب ہے۔ اسی طرح یمن راگ کی تین قسمیں یمن، ایمن اور کلیان هیں۔ پھر کلیان کی بھی تین قسمیں شدھ کلیان، یمن کلیان اور شیام کلیان هیں۔ اس تیسری قسم شیام کلیان کی جو قسمیں حسین شاہ نے ایجاد کی هیں اُن کے نام یہ هیں۔ گورشیام، بھوپال شیام۔ گنبھیر شیام۔ هوهو شیام۔ پوربی شیام۔ رام شیام۔ بسنت شیام۔ براری شیام۔ کبرائی شیام اور گونڈ شیام۔ ان میں جن جن راگوں کے نام آئے هیں ان کو شیام کلیان کے ساتھ ملا کر ترتیب دیا گیا ہے۔ کیونکہ هر ایک میں اس راگ کی سنگت ہے۔ اسی طرح جیج یا حجاز کے ساتھ یمن کو ملا کر انہوں نے ایک اور راگ ایجاد کیا ہے۔ هندی موسیقی میں ٹوری راگنی بہت مشہور اور مقبول عام ہے۔ اس کے ساتھ اور راگوں کے سر ملا کر کل چودہ قسمیں اس کی

بنائی گئی ہیں - جن میں سے ٹوری براری امیر خسرو کی ایجاد ہے اور سارنگ برھنس اور نیشاپور سے بنائی گئی ہے۔ سلطان حسین نے بھی ٹوری کی اور قسمیں ایجاد کی ہیں - مثلاً ٹوری جونپوری جو مالسری اور بھیرویں سے مرکب ہے۔ رسولی ٹوری جو دھناسری اور ملتانی سے مرکب ہے۔ بہملی ٹوری جو گھنڈیہ راگنی سے مرکب ہے۔ یہ بہت کم گائی جاتی ہے۔

اسی طرح بھیرویں کی سات قسمیں ہیں جن میں شدھ بھیرویں سلطان حسین شاہ کی ایجاد ہے۔ جس میں شدھ نام کی مشہور دھن کو بھیرویں کے ساتھ ملایا گیا ہے۔ اساوری میں جونپوری ٹوری کو ملا کر حسین شاہ نے ایک نئی راگنی ایجاد کی ہے جو ان کے پایہ تخت کے نام سے ''جونپوری'' کہلاتی ہے۔ مختلف راگوں کی ترکیب سے اور راگنیوں کی آمیزش سے سلطان نے ایسے لطیف نغمے ایجاد کئے ہیں جو ہندی موسیقی کی جان ہیں - گانے میں جو مسجع فقرے استعمال کئے جاتے ہیں قدیم موسیقی کی اصطلاح میں اس کی آٹھ قسمیں ہیں جن کو کبت - من - چھند - دھرو - دھوا - ٹھا - پربندھ اور نربیدان کہتے ہیں - ان فقروں کو ''تک'' بھی کہتے ہیں - ان میں سے متاخرین نے جن فقروں پر گانے کا دار و مدار رکھا وہ ''دھروپد'' ہے جس کو عرف عام میں ''دھرپد'' کہتے ہیں - دھرپد میں چار چرن یا فقرے یا ''تک'' ہوتے ہیں - اول کو استائی دوسرے کو انترا تیسرے کو سچائی یا بھوگ اور چوتھے کو ابھوگ کہتے ہیں - دھرپد کے مقابلہ میں امیر خسرو نے ترانہ ایجاد کیا - سلطان حسین نے دھرپد میں ایک نیا اور عمدہ طریقہ ایجاد کر کے رواج دیا جو آج تک مستعمل ہے - انہوں نے آھنگ میں تصرف کرکے اسے اور رنگین بنا دیا اور اس کو ''خیال'' کے نام سے موسوم کیا - اس میں انہوں نے بڑی جدت پیدا کی ہے۔ قدیم زمانے میں اس میں عموماً عشق حقیقی کا اظہار ہوتا تھا۔ ہوتے ہوتے اس میں مجازی رنگ بھی شامل ہو گیا۔ سلطان حسین نے اس کے مجازی رنگ کو اور بھی چوکھا کر دیا - اس میں انہوں نے دو مصرعے بےقافیہ و ضرب استعمال کئے کہ جہاں ضرب تمام ہو عشق و عاشقی اور فراق اور رزمیہ کا ذکر ہو اس کا نام ''چٹکلا'' رکھا جو عموماً رزمیہ ہوتا ہے۔

ان تمام ایجادات سے ظاہر ہوتا ہے کہ سلطان حسین کو موسیقی میں بہت بڑا دخل تھا اور وہ اسی بناء پر اس فن کے مشہور نائک مانے جاتے تھے۔

(بہ شکریہ ریڈیو پاکستان - کراچی)

میاں تان سین

خادم محی الدین

تان سین کے نام سے کون واقف نہیں - کلاسیکی موسیقی کا یہ درخشندہ ستارہ شہنشاہ اکبر کی سرپرستی میں اس قدر آب و تاب کے ساتھ چمکا کہ اس کے روبرو تمام دوسرے موسیقار ماند پڑ گئے- دربار اکبری کے نورتنوں میں نہیں تو ان کے لگ بھگ اس کا شمار ہونے لگا - اکبر کو دوسرے فنون لطیفہ کے مقابلے میں موسیقی کے ساتھ زیادہ لگاؤ اور دلچسپی رہی اور یہی وجہ ہے کہ بادشاہ کے زیر سایہ تان سین نے بھی اپنے فن میں عروج حاصل کیا - لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ خود تان سین محض اس سرپرستی کے طفیل چوٹی کا مغنی بن گیا - مبداء فیض سے اس فن میں انتہا درجے کی ذہانت اس کے حصے میں آئی تھی - چنانچہ اسی اختراعی قابلیت کے بل پر اس نے ہماری موسیقی میں بعض راگوں کا بیش بہا اضافہ کیا اور موسیقی کا ایک مخصوص مسلک قائم کردیا جس پر اس کے مقلد اب تک گامزن ہیں -

کلاسیکی موسیقی میں معتدبہ اضافے اور اختراعات کے باوجود عجیب بات یہ ہے کہ تان سین کی زندگی کے حالات تفصیل کے

ساتھ کہیں نہیں ملتے - نہ یہ معلوم ہوا کہ اس کی تاریخ اور جائے پیدائش کیا تھی - یہ کوئی نہیں جانتا کہ تان سین پیدائشی نام تھا یا درباری لقب- طامس ولیم بیل ''اورینٹل بائیوگرافیکل ڈکشنری'' میں لکھتا ھے کہ تان سین راجہ رام چندر کے دربار میں ملازم تھا- راجہ نے اکبر کی فرمائش پر اسے شہنشاہ کے دربار میں بھیج دیا- جلوس اکبری کے چونتیسویں سال یعنی ۹۹۶ھ مطابق ۱۵۸۸ء میں اس کا انتقال ھوا-

آئین اکبری میں ابوالفضل جیسے فاضل مورخ نے فقط اتنا فقرہ لکھا ھے کہ ''ایسا مغنی ایک ھزار سال سے اس ملک میں پیدا نہیں ھوا''- لامحالہ اس فن‌کار کے متعلق ھمیں چند روایات ھی پر اکتفا کرنا پڑتا ھے- مثلاً یہ کہ تان سین کسی برھمن کے گھر ریاست ریوا میں پیدا ھوا تھا لیکن بعد میں مسلمان ھوگیا - تحقیق کا قدم یہاں پہنچ کر پھر رکتا ھے- مسٹر پوپلے کی کتاب ''میوزک آف انڈیا'' میں مرقوم ھے کہ تان سین کا گورو پنڈت ھری داس سوامی تھا - یہ فقیرمنش بزرگ اور موسیقار دریائے جمنا کے کنارے کٹیا میں رھتا تھا اور اپنے وقت کا سب سے بڑا گویا تھا - چنانچہ ایک مرتبہ اکبر نے تان سین سے پوچھا کہ کیا تم سے بڑھ کر بھی کوئی گانے والا کہیں ھے- تان سین نے جواب دیا کہ بیشک ایک ھستی ایسی موجود ھے جس کا فن میرے کمال سے کہیں بڑھ چڑھ کر ھے- اکبر کو اشتیاق پیدا ھوا کہ اس کا گانا سنا جائے - لیکن تان سین نے عرض کیا کہ وہ صاحب کمال کسی کے کہنے حتیٰ کہ شہنشاہ کے طلب کرنے پر بھی دربار میں حاضر نہ ھوگا - اس پر اکبر نے خود ھری داس کے ھاں چلنے کا قصد کیا - بادشاہ نے بھیس بدل کر تان سین کا سازبردار بننا گوارا کیا - غرض دونوں ھری داس سادھو کی جھونپڑی میں پہنچے - تان سین نے اپنے گورو سے گانے کی درخواست کی لیکن گوروجی نے انکار کیا - تب تان سین نے خود طنبورہ تھام کر کوئی راگ دانستہ غلط سلط گانا شروع کردیا - اس پر ھری داس نے اپنے شاگرد کو گانے کی غلطیوں سے آگاہ کر کے خود وھی راگ درست شکل میں ادا کرنا شروع کیا اور رفتہ رفتہ اس قدر سماں باندھا کہ اکبر محو حیرت ھوکر سنتا رھا- آخر اکبر نے تان سین سے پوچھا کہ تم

ایسا گانا کیوں نہیں گا سکتے۔ اس نے جواب دیا کہ ظل الہی میں تو اس وقت گاتا ہوں جب حضور اقدس کا ارشاد ہوتا ہے اور میرے گورو کسی کے حکم سے نہیں بلکہ اپنے اندرونی القا سے گاتے ہیں۔ یہ اور اسی قسم کی دلچسپ حکایات تان سین کے فن کے متعلق زبان‌زد عام ہیں۔ ان میں سے بعض قیاسی، خیالی یا من گھڑت قصے بھی ہیں مثلاً ایک یہ کہ اسی زمانے میں کوئی راجکمار بیجو باورا تھا جو راگ کی دھن میں ہمیشہ مست رہتا اور جنونی ہو چکا تھا۔ گوالیار کے کسی جنگل میں تان سین تنہا گا رہا تھا کہ ادھر سے بیجو بھی آنکلا۔ دونوں فن‌کاروں کی ٹکر ہونے لگی۔ بیجو نے اساوری راگنی کو الاپنا شروع کیا۔ اس راگنی کی تاثیر یہ بتائی جاتی ہے کہ اسے سن کر ہرن جمع ہو جاتے ہیں۔ چنانچہ جب چند ہرن راگنی سن کر ان کے پاس آگئے تو بیجو نے جو راجہ کا بیٹا تھا اپنے گلے سے سونے کا ہار اتار کر ایک ہرن کے گلے میں ڈال دیا۔ گانا بند ہوجانے پر سب ہرن بھاگ گئے۔ بیجو نے تان سین کو چیلنج دیا کہ تمہیں جب استاد مانوں گا کہ میرا سنہری ہار ہرن سے واپس منگا دو۔ یہ سن کر تان سین غور و فکر میں غوطہ زن ہوا اور وہیں بیٹھے بیٹھے ایک نیا راگ اختراع کر کے الاپنا شروع کر دیا۔ یہ راگ میاں کی ٹوڈی کے نام سے مشہور ہے۔ اور اب بھی گایا جاتا ہے چنانچہ اس راگ کی تاثیر بھی وہی ثابت ہوئی جو اساوری کی تھی۔ ہرنوں کا وہی گروہ پھر نمودار ہوا اور ہار والے ہرن کے گلے سے ہار اتار کر تان سین نے بیجو کے حوالے کر دیا۔ تب بیجو نے تان سین کے روبرو زانوئے ادب تہ کیا اور اسے اپنا استاد گردانا۔ ایک اور روایت یہ ہے کہ ایک مرتبہ اکبر نے تان سین سے دن کے وقت کسی رات کے گانے کی فرمائش کی۔ جب یہ راگ گایا گیا تو ہر طرف اندھیرا چھا گیا۔ لیکن ان روایات سے تان سین کی زندگی پر کسی قسم کی روشنی نہیں پڑتی۔

اکبر کے زمانے میں زیادہ‌تر گانے کا وہ انداز رائج تھا جسے اصطلاح میں دھرپت کہتے ہیں۔ اس سے پیشتر ہندوؤں کے ہاں وید کے اشلوک یا بھجن اور کیرتن گنگنانے کا رواج تھا۔ دھرپت کو ہری داس سوامی اور میاں تان سین دونوں نے اوج تک پہنچایا۔

اکبر کے دربار میں اس انداز کو بےحد فروغ حاصل ہوا۔ ضمناً اس انداز موسیقی کی ہیئت کا ذکر ضروری ہے۔ لفظ دھرپت دو سنسکرت الفاظ ''دھرو'' یعنی مضبوط اور ''پد'' بمعنی کسی نظم کا ٹکڑا سے مرکب ہے۔ اس طرز کا مزاج خالص مردانہ ہے اور یہ مشہور ہے کہ اسے گانے کے لئے چار بھینسوں کی طاقت درکار ہے۔ مبالغہ برطرف کسی راگ کی شکل کو واضح کرنے کیلئے دھرپت سے بڑھ کر کوئی انداز نہیں۔ اس کا مضمون عموماً عارفانہ یا کسی بادشاہ اور امیر کی مدح سرائی ہوتا ہے۔ اسے ہمیشہ ''چوتالہ'' و ''ھماریا'' کبھی ''جھپ تال'' میں دھیمی لے سے گاتے ہیں۔ اس میں تان، پلٹا، مینڈ، مرکی وغیرہ کا استعمال جائز نہیں۔ گانے سے پیشتر راگ کا الاپ کیا جاتا ہے۔ یہ الاپ لے اور تال کی قید سے آزاد ہوتا ہے اور اس سے فقط راگ کی شکل دکھانا مقصود ہوتا ہے۔ اس کے بعد دھرپت کے الفاظ کو دھیمی لے میں شروع کرتے ہیں۔ دھرپت کے چار جزو ہوتے ہیں۔ پہلا جزو استھائی جس میں تمام بول بار بار راگ کے وادی سر پر منعکس ہوتے رہتے ہیں۔ دوسرے جزو انترا کے سر مدھ استھان (درمیانی سپتک) کی طرف بڑھ کر دوسرے سا سر تک لائے جاتے ہیں۔ تیسرے جزو سنچاری میں گانا لوٹ کر دھیمے یعنی مندر استھان کی طرف آتا ہے۔ اور پھر تیسرے سپتک یعنی تار استھان کے سا سر تک پہنچتا ہے۔ آخری جزو یعنی ابھوگ میں موسیقار تینوں سپتکوں کے سروں میں سے گھومتا ہوا اپنی آواز کو بلندی کے انتہائی درجہ تک لے جاکر ختم کر دیتا ہے۔ اکبری عہد کے بعد رفتہ رفتہ دھرپت کا رواج ختم ہو گیا اور خیال نے مقبولیت حاصل کی۔

تان سین کے مخصوص راگوں میں درباری سب سے زیادہ مقبول گردانا جاتا ہے۔ یہ اساوری ٹھاٹھ کا سمپورن راگ ہے۔ اصل میں اس راگ کی ابتداء کرناٹک میں ہوئی۔ اس کا دوسرا نام کرناٹ ہے جسے بگاڑ کر کانڑا کہنے لگے۔ لیکن اکبر کی نفاست پسندی نے یہ نام گوارا نہ کیا۔ چونکہ اسے یہ راگ بہت پسند تھا اور دربار میں گایا جاتا تھا اس لئے حکم ہوا کہ اسے درباری کہو۔ یہ راگ الاپ کے قابل ہے۔ رات کے دوسرے پہر میں اسے گاتے ہیں۔ اس کا تمام لطف مندر استھان یعنی نیچے کے سپتک میں ہے۔ آروھی یعنی نیچے

سے اوپر کے سروں میں گندھار کا سر کم لگاتے ھیں۔ آروھی یعنی اوپر سے نیچے کے سروں میں آتے وقت دھیوت کا سر حذف کر دیتے ھیں۔ مدھ استھان کا رکھب سر اس راگ کا وادی یعنی نمایاں سر ھے۔ اسے بلمپت یعنی دھیمی لے میں گانا مناسب ھے۔ اسے ٹھیرا ٹھیرا کر گایا جائے تو سکون پیدا کرتا ھے۔ اس راگ کی شکل یہ ھے۔

آروھی:— سارے دھا دھا نی پا۔ ما پا دھا نی ما۔ رے رے
گا گا رے رے سا۔ ما پا دھا دھا نی سا۔

آروھی:— سا دھا نی پا۔ ماپا گا۔ مارے سا۔

تان سین کا دوسرا راگ جو خاص اس کی ایجاد ھے، میاں کی ٹوڈی ھے۔ اس کے گانے کا وقت دن کا دوسرا پھر ھے۔ اس راگ کا نمایاں سر کومل دھیوت ھے اور رکھب کو خلاصے کے طور پر لگاتے ھیں۔ اس راگ کا مزاج قائم ھے۔ اس لئے اسے بھی درباری کی طرح بلمپت لے میں گانا مناسب سمجھا جاتا ھے کہ سننے والوں کو اچھا معلوم ھوتا ھے۔ اس راگ کے اتار اور چڑھاؤ کے سر یہ ھیں:—

چڑھاؤ:— سارے گا ما پا دھا نی سا۔

اتار:— سا نی دھا پا ما گا رے سا۔ اس راگ میں رکھب، گندھار اور دھیوت اور نکھاد کومل ھیں اور مدھم کا سر تیور ھے۔

میاں تان سین کی سب سے شاندار اختراع وہ راگ ھے جو میاں کی ملھار کے نام سے مشہور ھے۔ یہ گرنتھوں کا راگ نہیں ھے بلکہ کافی ٹھاٹھ کا چھ سر کا راگ ھے اور برسات میں بہت بہار دیتا ھے۔ اس کا نمایاں سر کھرج یعنی سا ھے۔ گندھار کے سر پر جھلانا اچھا معلوم ھوتا ھے۔ نکھاد اور دھیوت کے ملاپ سے اس راگ کی شکل اچھی طرح ظاھر ھوتی ھے۔ بلمپت لے میں اس کا الاپ خوب کھلتا ھے۔ اس میں شدھ اور کومل دونوں نکھادیں لگائی جاتی ھیں۔ گندھار کو جھلانے سے کانڑے کی شکل پیدا ھوتی ھے۔ اور مدھم کا سر خلاصہ لگایا جاتا ھے—

شکل ملاحظہ ہو:—

چڑھاؤ:— سا رے ما پا نی دھا نی سا

اُتار:— سا نی پا گا ما رے سا

آخر میں ہم تان سین کے راگ میاں کا سارنگ کا ذکر کریں گے۔ یہ بھی کافی ٹھاٹھ اور تان سین کا راگ کہا جاتا ہے۔ یہ سارنگ کی ایک قسم ہے۔ رکھب کا سر خلاصہ ہے۔ قدرے میاں کے ملہار سے مشابہ ہے کیونکہ اس میں نکھاد اور دھیوت سروں کی سنگت ہوتی ہے۔ چونکہ تان سین کے قبضے کا راگ کانڑا ہے اس لئے میاں کا سارنگ میں بھی کانڑے کی تھوڑی سی شکل آنی چاہیئے۔ اس راگ کا وادی سر رکھب اور ساتھ مل کر آواز دینے والا یعنی سموادی سر پنچم ہے۔ دوپہر کا راگ ہے اور اس کی شکل یہ ہے:—

چڑھاؤ:— سا رے ما پا دھا پا نی دھا نی سا

اتار:— سا نی پا دھا نی دھا پا ما پا ما رے سا

مسٹر پوپلے کے قول کے مطابق تان سین رباب ساز کا موجد ہے جو ہماری موسیقی میں اب بھی رائج ہے۔

تان سین کا مزار گوالیار میں ہے اور یہ گویوں کی زیارت گاہ بنا ہوا ہے۔ اسکے جانشین مدتوں سے درباری گویے اور سازندے چلے آئے ہیں۔ ان میں سے تین فنکار خاص طور پر مشہور ہیں۔ یعنی تان رس خان۔ بلاس خان (جس نے بلاس خانی ٹوڈی راگ اختراع کیا) اور مشہور سازندہ ممن خاں۔

(بہ شکریہ ریڈیو پاکستان۔ لاہور)

سیّد نظام الدین مدھو نائک

قاضی احمد میاں اختر جوناگڈھی

اکبر اعظم کے عہد میں فن موسیقی نے بڑا عروج پایا - اس کی فیاضانہ داد و دھش اور بیش قرار انعامات و اکرام نے اہل فن کی ایک کثیر تعداد کو اس کے دربار سے وابستہ کردیا۔ اس کے عہد میں گانے والوں کی اس قدر کثرت ہوئی کہ سترہ سو چوکی گویوں کی شمار میں آئی- جو بارگاہ سلطانی میں ملازم تھے- ان میں کئی مسلمان اہل فن تھے جن کے نام کو شہرت عام اور بقائے دوام حاصل ہوئی - عہد اکبری کے مشہور فن کاروں میں میاں تان سین، سبحان خان، سر گیان خان ، میاں چاند خان ، اس کا بھائی سورج خان ، تان سین کا بیٹا تان ترنگ خان، میاں رند، میاں داور ، ملا اسحاق - شیخ خضر ، شیخ بیجو ، حسن خان - مرزا عاقل ، میاں شوری ، غلامی ، میاں لال، فیروز خان ، نوبت خان اور منجھو قوال تھے - منجھو قوال کے کمال فن اور خداپرستی کا اکبر بڑا معتقد تھا - جس کی عطا اور بخشش کا ایک واقعہ ''دربار اکبری'' میں منقول ہے - اس عہد میں چھ ماہرین موسیقی کامل فن تھے جو ایک ایک راگ کے ماہر تھے- ان میں اول تان سین - دوسرا برج چند برھمن ساکن دھلی - تیسرا سری چند راجپوت ساکن نواح دھلی اور چوتھا سمو کھن قوم راجپوت

ساکن کھندھو نواح روھیل کھنڈ - یہ چاروں خاندانی شخص تھے اور اپنے کمال فن کی بدولت ان کو قرب سلطانی حاصل ھوا - اور اکبر کی قدرشناسی اور ذاتی نوازشوں نے ان لوگوں کو شاھی خادموں کے حلقۂ ارادت میں داخل کر دیا - ان چار کے علاوہ دو شخص اور اس فن کے بڑے ماھر تھے جن کو موسیقی میں نائک کا مرتبہ حاصل تھا- نائک کا درجہ فن موسیقی کے تمام درجوں یعنی پنڈت، گنی، گندھرپ اور گاین سے بڑھ کر ھے چنانچہ اس مرتبے کے فن کاروں میں گوپال لال دلی کے بڑے گائک تھے اور دوسرے اپنے زمانے کے مشہور نائک سید نظام الدین بلگرامی مدھونائک تھے جو اپنی خودداری اور بے پروائی سے شاھی دربار کی بخششوں اور فیاضیوں سے بے نیاز رھے-

صوبہ اودھ کا مشہور بلگرام ایک مردم خیز خطہ ھے جو زمانہ قدیم سے بڑے بڑے عالموں، فاضلوں، ادیبوں اور شاعروں کا مولد اور مسکن رھا ھے- اسی شہر کے سادات واسطی کے خاندان میں سید محمود اکبر ایک بہت بڑے عالم و فاضل درویش اور صوفی کامل گزرے ھیں - ان کے پوتے سید بڈھا اکابر صوفیہ میں سے تھے - ان کی اولاد میں دو بیٹے، ایک سید ماھر قصبہ باڑی میں جاکر سکونت پذیر ھوئے اور دوسرے سید فتح محمد بلگرام میں رھے- سید فتح محمد کی اولاد سے پانچویں پشت میں سید نظام الدین ھوئے - جو میراں مدھونائک کے نام سے مشہور ھیں- یہ بزرگوار بھی اپنے باپ دادا کے نقش قدم پر چل کر علم و فن میں باکمال ھوئے اور تصوف و معرفت میں بے مثال- ابتداء میں فارسی نثر و نظم کا ذوق پیدا ھوا اور اس میں ھم عصر استادوں سے علم و فنون کی تحصیل کی اور اس قدر مہارت حاصل کی کہ فارسی معتبر کتابوں کا نہایت مستعدی سے درس دیتے تھے - آخر میں ھندی علوم کی طرف مائل ھوئے اور بنارس جاکر سنسکرت اور بھاشا کی تحصیل کی اور ان میں کافی دستگاہ بہم پہونچائی - ان کے ھندی کلام سے چند کبت ملتے ھیں جن سے ھندی شاعری میں ان کے کمال اور زبان پر قدرت کا اندازہ ھوتا ھے- اپنے زمانے میں بہت ممتاز اور باعزت زندگی بسر کرتے تھے - مروت اور سخاوت میں ضرب المثل تھے - ان کی فیاضی سے خلق اللہ کو بہت فیض پہونچا- بڑے خوش طبع اور زندہ دل تھے - نکتہ سنجی اور لطیفہ گوئی میں

اپنا ثانی نہیں رکھتے تھے - جس مجلس میں بیٹھتے اس پر چھا جاتے تھے اور اھل محفل انکی بذلہ‌سنجیوں اور پرلطف باتوں سے بہت لطف اٹھاتے تھے -

روایت ھے کہ سید صاحب کو ایک ھندو لڑکی، جس کا نام سندر تھا، سے تعلق خاطر پیدا ھوگیا - اس لڑکی کو بھی عشق صادق اور طلب کامل تھی - رفتہ رفتہ اس بات کی اس کے اقرباء کو خبر ھوئی تو وہ اپنے ھم قوموں کو لے کر لڑنے مرنے پر تیار ھوگئے لیکن تعلق خاطر دونوں میں پختہ اور کامل ھو چکا تھا- آخر سید صاحب بلگرام سے نکلے تو وہ لڑکی بھی ان کے ساتھ ساتھ چلی- چنانچہ وہ اس کو ھمراہ لے کر نواب دلیر خان افغان وائی شاہ آباد کے پاس پہونچے اور وھاں وہ لڑکی ان کے ھاتھ پر مشرف بہ اسلام ھوئی جس کے بعد وہ اسے اپنے عقد نکاح میں لائے- نواب نے ان کی بڑی تعظیم اور توقیر کی اور جب تک وہ وھاں رھے مہمان نوازی کے تمام مراسم بخوبی ادا کئے- کچھ مدت کے بعد جب مخالفوں کی شورش ختم ھوئی تو وہ اپنے وطن کو واپس لوٹے -

سید صاحب ھندی بھاشا کے بڑے نامور شاعر تھے اور اس میں ان کا تخلص مدھونائک تھا - تعجب یہ ھے کہ زمانہ حال کی ھندی شاعری اور ادب کے مورخوں نے ان کا ذکر تک نہیں کیا- یہی وجہ ھے کہ ان کے ھندی اشعار بہت کم پائے جاتے ھیں- علامہ آزاد بلگرامی نے ان کے صرف پانچ کبت نقل کئے ھیں- ''چکھ برنن'' یعنی آنکھوں کی تعریف میں ان کا یہ کبت ایک اچھوتا مضمون پیش کرتا ھے :-

جمو چترانن چھڈھیے نہ بدھی بدھ بیدن گونتھ نہ گائی

بھارتھی بھوری کری بھر میں جپ جوگن جوگ اتیھہ گنائی

جو سکھ جوت جگئی نہ تھکئی مدھنایک گھونگھٹ چنچل تائی

جھین دوکول چھبی جھلکی اپ چھچھہ براجت اچھ رجھائی

شاعر کہتا ہے کہ وہ تیری آنکھیں جو نقاب کے اندر خوشنما ہیں وہ فرشتوں کے خیال میں نہیں آتیں - اور نہ ویدوں کی کتاب میں ان کی صفت پائی جاتی ہے - گویائی بےخود ہوکر سرگردان ہے اور ریاضت کرنے والوں نے عبادت اور تسبیح پھرانے سے بھی زیادہ ان آنکھوں کی خوبی اور صفت بیان کی ہے،، مدھو نائک کہتا ہے کہ ''وہ آنکھیں تیرے روشن چہرے پر ایسی نورافشاں ہیں کہ نقاب کی حرکت اس کو نہیں روک سکتی بلکہ باریک نقاب میں ان بےمثل آنکھوں کی خوبصورتی دو بالا ہوگئی ہے جس پر دنیا فریفتہ ہوتی ہے''

مدھونائک کو فن موسیقی میں بڑا کمال حاصل تھا اور انہوں نے اس فن میں اس قدر مہارت حاصل کر لی تھی کہ اپنے زمانے کے نائک کہلائے اور اسی بناء پر انہوں نے اپنا تخلص ''مدھونائک'' اختیار کیا - اس فن میں ان کی شہرت اس قدر پھیل گئی تھی کہ دور دور سے نامی گویے ان کی خدمت میں حاضر ہوتے تھے اور اس فن کی مشکلات ان سے حل کراتے تھے - هندی موسیقی میں ان کی دو کتابیں مشہور ہیں جن میں سے ایک کا نام ''ناو چندریکا'' اور دوسری کا نام ''مدھنایک سنگار'' ہے - موسیقی میں انکے مرتب کئے ہوئے راگوں کے نقشے ان کے کمال فن کا بین ثبوت ہیں - بڑے بڑے نامی گویے ان کے نام پر کان پکڑتے اور نہایت ادب اور تعظیم سے ان کا نام لیتے ہیں - ان کے گانے میں بڑی تاثیر اور کیفیت تھی -

روایت ہے کہ بعض اوقات انسان تو انسان حیوانات بھی ان کے حیرت انگیز اور دلفریب نغموں کو سن کر وجد اور مستی میں آجاتے تھے - ان کے صاحب‌فن ہونے اور نائک کا درجہ حاصل کرنے کو سب نے تسلیم کیا ہے -

فن موسیقی میں مدھونائک کی بعض ایجادوں کا پتہ چلتا ہے مثلاً کانڑا نامی راگ کی اٹھارہ قسموں میں سے پانچویں قسم ''مدرکی'' کانڑا ان کی خاص ایجاد ہے جس میں ہمیر راگ کی سنگت پائی جاتی ہے - اسی طرح بھیروں کی سات قسموں میں سے بھیرویں براری بھی ان ہی کی ایجاد بتائی جاتی ہے - سارنگ کی کوئی آٹھ قسمیں ہیں - اس میں

سارنگ ''مدھ مات'' ان ھی مدھنایک سے منسوب ہے جو دیس، سورٹھ اور مدھ مات سے مرکب ہے۔ میگھ راگ گانے میں ان کو بڑا کمال حاصل تھا اور یہ جو اس فن کے باکمالوں کے متعلق یہ بات مشہور ہے کہ ان کے میگھ راگ گانے سے مینہ برستا تھا مدھونائک کے متعلق بھی ایسا ھی ایک واقعہ علامہ آزاد بلگرامی نے اپنے استاد میر محمد طفیل کی زبانی روایت کیا ہے کہ جب بلگرام میں کئی دنوں تک برسات نہ ھوئی تو انسان اور حیوان پیاسے مرنے لگے سید محمد فیض بلگرامی نے جو اپنے زمانے کے بڑے عالم و فاضل تھے اور سید صاحب کے ساتھ عقیدت اور حسن ظن رکھتے تھے ان سے عرض کی کہ اگلے زمانہ کے نائکوں نے دنیا میں بڑے بڑے تصرفات کر دکھائے ھیں جو لوگوں میں عام طور پر مشہور ھیں - اس وقت قحط کی وجہ سے اللہ کی مخلوق تباہ ھوگئی ہے۔ اگر ممکن ھو تو آپ بھی کوئی تصرف یا کرشمہ دکھا دیجئے اور مخلوق خدا کی دادرسی فرمائیے - فرمانے لگے میں تو ایک ناچیز اور عاجز بندہ ھوں، وہ قادر مطلق جل شانہ ھر چیز پر قدرت رکھتا ہے چنانچہ انہوں نے ایک چوکی طلب کی اور پر محمد فیض کے دیوان خانہ کے صحن میں اس چوکی پر بیٹھ کر میگھ راگ الاپنا شروع کیا اور دیر تک گاتے رہے یہاں تک کہ آسمان پر ابر کا ایک ٹکڑا نمودار ھوا - سید محمد فیض نے عرض کی کہ حضرت نے بڑی تکلیف فرمائی - آپ کی قوت تصرف کے لئے یہی کافی ہے مگر وہ اپنی جگہ سے نہیں ھلے اور برابر گاتے رہے یہاں تک کہ ابر پھیلتا گیا اور چاروں طرف آسمان پر چھا گیا اور اس قدر زور سے برسنے لگا کہ جل تھل بھر گئے اور پانی کی روانی سے زمین پر طوفان کا سا نقشہ نظر آنے لگا - سید محمد فیض نے سید صاحب سے معذرت کی اور ان کی دعائے خیر کی برکت سے خلقت نے اس قحط سے نجات پائی -

کہتے ھیں کہ سید صاحب کی موسیقی‌دانی اور استادیٔ فن کا شہرہ سن کر دربار اکبری کے مشہور نائک تان سین کو ان کی ملاقات کا شوق ھوا اور وہ ان سے ملنے کے لئے بلگرام پہونچا - شہر کے باہر ایک کنویں کی جگت پر ٹھہرا تو اس نے دیکھا کہ وھاں کچھ عورتیں کنویں سے پانی بھر رھی ھیں - انہوں نے یہ کہکر کہ

یہ بےسری آواز کیسی ہے۔ اپنے گھڑوں کو زمین پر دے مارا۔ تان سین نے تعجب سے دریافت کیا تو معلوم ہوا کہ یہ مدھنائک کی کنیزیں ہیں۔

آخر کار جب ملاقات ہوئی تو دونوں نے ایک دوسرے کو اپنا کمال فن دکھایا اور دونوں ملکر ایک دوسرے سے خوش ہوئے۔ اس دن سے تان سین انکے صاحب فن اور نائک ہونے کا قائل ہو گیا۔

جس روز سید صاحب کا انتقال ہوا اس روز ماہ رمضان کا چاند نظر آیا۔ اس پر ایک ہندی شاعر نے یہ دوھا کہا:—

سری پتی درگ سو کھت نہیں نس دن رہت اداس
مدھنائک کے موت ہیں چھو دیس بھیو اوپاس

یعنی ''راجہ اندر کی آنکھوں سے آنسو خشک نہیں ہوتے اور وہ رات دن غمگین رہتا ہے۔ جیسے ہی مدھونائک کی وفات ہوئی ملک میں چاروں طرف لوگوں نے کھانا پینا چھوڑ دیا۔

(بہ شکریہ ریڈیو پاکستان - کراچی)

شاہ عبداللطیف بھٹائیؒ

ڈاکٹر نبی بخش خاں بلوچ

وہ حقیقتہً ایک نواپرداز یگانہ تھے۔ شاہ عبداللطیف بھٹائی رح جنہیں ان کے عقیدت مند ''لال لطیف'' کے پیاربھرے نام سے یاد کرتے ہیں۔ ایک مہتم بالشان شاعر، ایک مہتم بالشان مغنی — عظیم و زندہٗ جاوید! مگر اس میں شبہ نہیں کہ شاعر عظیم کی حیثیت سے انہیں جو غیر معمولی شہرت و قبولیت حاصل ہوئی ہے۔ اس نے ''لال لطیف'' بہ حیثیت مغنی و موسیقار، کی عظمت کو گھٹا دیا ہے۔ درحقیقت ان کے فن میں شاعری اور موسیقی دونوں اس طرح یک جان دو قالب بن گئی ہیں کہ ان کی نظمیں محض کلام موزوں نہیں رہیں بلکہ موسیقی کے بول۔ نہیں الفاظ کے پردے میں عین موسیقی بن گئی ہیں۔ شعر و نغمہ کی اس دو گونہ داخلی رو کے علاوہ، جو اُن کے کلام معجز نظام میں مضمر آہنگ کے طور پر کار فرما ہے۔ نہ صرف ان کے نفس شاعری بلکہ موسیقی کے اُس مشرب میں بھی جو انہوں نے یادگار چھوڑا، کافی خارجی شہادت موجود ہے جس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ شاہ بھٹائی رح موسیقی کے ایک نئے سلسلہ، ایک نئی روایت کے بانی تھے۔ جس طرح امیر خسرو رح نے ہندوستانی موسیقی میں نظری و عملی دونوں حیثیتوں سے انقلاب برپا کیا، اسی طرح شاہ بھٹائی رح موسیقی کی

دنیا میں ایک نئی نشاۃ الثانیہ کے مہتم بالشان تصور میں منفرد حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ اندازہ لگانے کے لئے کہ شاہ بھٹائی نے موسیقی کو ترقی دینے میں کیا حصہ لیا، ہمیں اس فن میں اس نئی تحریک پر نظر ڈالنی پڑے گی جو ان کے عظیم پیشرو، امیر خسرو رح (۱۲۵۵–۱۳۵۰ء) نے جاری کی تھی۔

کافی تحریری مواد اور ماہرانہ تحقیق کے فقدان کی وجہ سے امیر خسرو رح نے نئی موسیقی کی روایت کی داغ بیل ڈالنے میں جو کام کیا ہے، اس کا کماحقہ، مطالعہ نہیں کیا جا سکا اور نہ اس کا صحیح اندازہ ہی کیا جا سکا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ انہوں نے عربی و ایرانی موسیقی اور مقامی ہندستانی موسیقی کو اس طرح آمیز کیا کہ ایک نئی قومی موسیقی ظہور میں آئی۔ محض نظری بحثیں کرنے کی بجائے انہوں نے سروں، تالوں، لے، راگنیوں اور سازکاری کے نئے طریقوں کے مظاہرے کئے جن کا نتیجہ یہ ہوا کہ نئی ہندوستانی موسیقی بہت جلد ایک حقیقی فن بن گئی — ایک زندہ فن جو واقعی برتا جاتا تھا نہ کہ مذہبی پاٹھ جو صرف عبادت خانوں کی چاردیواری تک محدود ہو یا خالی خولی علمی نظریوں کی طرح پستکوں میں بند ہو۔

یہ بات یاد رکھنی چاہئے کہ امیر خسرو رح نے جو دونوں قسم کے سنگیت میں سنجوگ پیدا کیا تھا اس کا تعلق زیادہ تر ٹکسالی فن ہی سے تھا۔ انہوں نے دونوں کلاسیکی سنگیتوں کے بنیادی عناصر کی نئے سرے سے تشریح اور تنظیم و ترتیب کی۔ جہاں تک کلاسیکی فن کے دائرہ سے باہر عوامی فن کا تعلق ہے امیر خسرو رح نے صرف قوالی کی صنف ایجاد کی جس کا مقصد نعتیہ اور مذہبی قسم کے گیت گانا تھا۔

امیر خسرو رح سے کوئی چار سو سال بعد شاہ بھٹائی میدان میں آئے۔ انہی کی طرح وہ ایک بہت بڑے شاعر بھی تھے اور صوفی بھی۔ وہ ایک محب وطن تھے جو عوام کی زبان، سندھی میں لکھنا پسند کرتے تھے، اگرچہ درباری زبان فارسی تھی۔ امیر خسرو رح زیادہ تر فارسی ہی کے شاعر تھے گو انہوں نے بھاشا بھی استعمال کی، جو عوام کی زبان تھی۔ وہ فی الواقع مقامی الفاظ برتنے میں بڑا لطف محسوس کرتے

تھے۔ امیر خسرو کی طرح شاہ بھٹائی نے بھی موسیقی میں ایک نئی تحریک کی بنیاد رکھی۔

معلوم ہوتا ہے شاہ لطیف کو موسیقی کی ہندوستانی روایت، اس کی ابتدا اور بعدہ نشو و نما کا بخوبی علم تھا۔ سندھ کا قدیم پایۂ تخت (ٹھٹھہ) مغلیہ عہد حکومت کے شروع ہی سے موسیقی اور مغنیوں کا مرکز تھا۔ اس زمانے میں جب مرکزی حکومت کی عناں اکبر کے ہاتھ میں تھی اور سندھ میں ترخانوں کی حکومت تھی، موسیقی کا ٹھٹھہ میں اس قدر رواج تھا کہ ایک مستند روایت کے مطابق گھر گھر میٹھی دھنیں اور ڈھولک کی تھاپیں سنائی دیتی تھیں۔ یہ سلسلہ شاہ بھٹائی کے زمانے تک بھی جاری رہا۔ اور نواب ٹھٹھہ کے دربار میں موسیقی کے نئے ذوق اور اسالیب کی صدائے بازگشت سنائی دیتی رہی جن میں دہلی کی نئی طرحیں بھی شامل تھیں۔ امیر خسرو رح کے عہد سے لے کر مغلوں کے عہد تک ہندوستانی موسیقی مسلسل نشو و نما کے باعث انتہائے کمال کو پہنچ چکی تھی۔ اور انہی کے زوال کے ساتھ اس کے زوال کا آغاز بھی ہوا۔ شاہ لطیف نے محمد شاہ (۱۷۱۹-۱۷۴۸ء) کا عہد دیکھا تھا۔ جس کے دربار میں شستہ و رفتہ اور زیادہ پرتکلف انداز نے ابتدائی، زیادہ توانا اور قوی اسالیب کی جگہ لے لی تھی۔ یہاں تک کہ قوالی کی صنف میں بھی یکسانیت کا غلبہ نظر آتا تھا کیونکہ اس نے نئے جوہر اور تیور پیدا کرنے بند کردئے تھے۔

یہ صورت حال تھی جب شاہ لطیف نے موسیقی میں ایک نئی تحریک کا آغاز کیا جس کے دو بڑے مقصد تھے۔ (۱) عربی و ایرانی اور ہندوستانی موسیقی کے امتزاج کی ابتدائی بنیادوں پر از سر نو زور دیا جائے اور ابتدائی راگوں کی طرف رجوع کیا جائے جو اس کی توانائی اور نشو و نما کا باعث ہوئے تھے۔ نیز بعد کی اس پرتصنع حاشیہ‌آرائی کو ترک کر دیا جائے جس نے اس کی بےساختگی اور نشو و نما کا کھوج لگا دیا تھا۔ (۲) کلاسیکی روایت میں جو بالکل بےجان ہو چکی تھی، نئی روح پھونکی جائے۔ اس طرح نہیں کہ اس میں باہر سے نئی دھنیں داخل کی جائیں بلکہ عوامی موسیقی کے نئے سرچشمہ سے نئی چیزوں کا سراغ لگایا جائے۔ اس قسم کے احیائے ثانیہ کے لئے

شاہ بھٹائی بھٹ شاہ نے ۱۷۴۲ء کے لگ بھگ، جب وہاں مستقلاً قیام پذیر ہوئے، موسیقی کے ایک مستقل ادارے کی بنیاد رکھی۔ انہوں نے ایک نیا ساز ایجاد کیا، نئے انداز میں گانے کے لئے اپنے بعض پیروؤں کو تربیت دی، اپنی اکثر نظموں کو نئے موضوعات یا ابواب کے تحت 'سروں' میں ترتیب دیا اور ہر دھن کو اُس راگنی سے مخصوص کیا جس میں اس کا گایا جانا مقصود تھا۔ موسیقی سے سکون و آرام کے عالم میں پورا پورا لطف اٹھانے کے لئے رات کا وقت نئے سنگیت کی مشق و ممارست کے لئے منتخب کیا گیا — عشاء اور فجر کی نمازوں کے درمیان۔ شاہ بھٹائی کی زندگی کے اگلے دس سالوں میں نئی موسیقی اور اس کے گانے بجانے کا انداز مکمل ہوا اور ان کے خلیفہ اول، تمر کی زیر قیادت موسیقاروں کا ایک تربیت یافتہ حلقہ تیار ہوا۔ جنہیں آخرکار یہ ادارہ سپرد کردیا گیا۔ شاہ کی وفات (۱۷۵۲ء) کے بعد جمعہ سے پہلے کی رات شاہ کے راگ کی رات مقرر ہوئی۔ جس کا سلسلہ آج تک جاری ہے۔ اس ادارے کا سارے علاقے میں موسیقی کے احیا پر بڑا اثر ہوا۔ چنانچہ علاقائی موسیقی پر اس ادارے کا اثر اور اس کا مسلسل جاری رہنا، ہمیں اس کے مطالعہ و تجزیہ اور مقصد و مضمرات کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے۔

سب سے پہلے شاہ نے نئی موسیقی کے لئے ایک نیا ساز ایجاد کیا اور اس کا نام "طنبور" رکھا۔ اس ساز کا انتخاب موسیقی کی ہندو مسلم روایت کے تاریخی تسلسل کے ساتھ موافقت رکھتا ہے کیونکہ یہ ساز پہلے پہل مصر میں ایجاد ہوا تھا اور بعد میں اسے مشرق وسطیٰ اور ایران میں اختیار کیا گیا جہاں سے یہ برصغیر میں داخل ہوا۔ ابتدائی عرب مغنی جو ساز استعمال کرتے تھے اس کے چار تار تھے۔ اسی طرح برصغیر کا روایتی ساز بھی "چوتار" کہلایا۔ شاہ نے اپنے نئے ساز کو پنج تار بنایا۔

جہاں تک سروں کی ترتیب کا تعلق ہے، اس کے پانچ تاروں کو یوں چھیڑا جاتا تھا — ایک طرف کے بیرونی تار کو مدھ سپتک کی پنچم پر۔ اس تار کو "زبان" کہتے تھے۔ یعنی نئے طنبور کی روح رواں، اس کی زبان، جو دھنوں کو ادا کرتی ہے۔ اس طرح کھرج کی بجائے

پنچم بنیادی سرقرار پایا۔ یہ اصول ابتدائی عربی و ایرانی روایت کے مطابق تھا - چنانچہ آج بھی عربی و ایرانی دھنیں زیادہ اونچی ٹیپ پر گائی جاتی ھیں۔ طنبور کے باقی چار تار دوسری طرف سے چل کر یوں چھیڑے جاتے تھے: پہلا تار جو باوچی دنبورہ کے مطابق غور کہلاتا ھے۔ مندر سپتک کے سا پر، دوسرا اور تیسرا یعنی ،، جڑیوں مدھ ستپک ،، کے سا پر اور چوتھا ٹیپ جو زبان کے ساتھ واقع ھے، تار سپتک سا پر۔

دوسرے، طنبور کا مقصد یہ بھی تھا کہ یہ دف یا ڈھولک کا کام دے۔ جب گانا شروع ھوتا ھے تو نئے سر یا باب کی دھن شروع ھی میں الاپی جاتی ھے۔ اور اس کے بعد جب گایا جانے والا حصہ، وائی شروع ھوتا ھے تو طنبور پر دائیں ھاتھ سے ضربیں تال پیدا کرتی ھیں۔ شاہ یہ چاھتے تھے کہ تال کی پیچیدہ تکنیک کو آسان بنایا جائے، اس لئے انہوں نے صرف دو بنیادی تالیں اختیار کیں، ڈیڑھی اور دو تالی - جن کی سنگت سے ساری دھنیں گائی جاتی ھیں۔ شاہ نے طنبور پر ایک سادہ قسم کی لے ایجاد کی جسے چھیڑو کہتے ھیں - اس میں سروں یا ابواب کے تحت لکھی ھوئی وائیاں کسی رسمی تال کی سنگت کے بغیر گائی جاتی ھیں۔ اس طرح کی گائکی میں الاپ کی سنگت کسی تال کی ضربوں سے نہ رھی بلکہ دھن گی اپنی مخصوص لے سے وابستہ ھو گئی - اس سے ھماری توجہ شاہ کی گائکی کی طرف منعطف ھوتی ھے۔

شاہ کے قائم کردہ ادارے میں موسیقی کا جو اسلوب پیدا ھوا، اس کا جائزہ لینے کے لئے کافی تحقیق کی ضرورت ھے۔ شاہ کے کلیات میں، جو ،، شاہ جو رسالو ،، کے نام سے مشھور ھے، جو راگ راگنیاں درج ھیں، یا شاہ جی کے راگ کی حیثیت سے آج بھی گائی جا رھی ھیں - ان سے ذیل کے نتائج اخذ کئے جاسکتے ھیں:—

(۱) موسیقی کے اس نئے ادارے میں کل ۳۶ راگ راگنیاں نئے انداز میں گائے جانے کے لئے منتخب ھوئیں۔ ان میں سے ۳۰ صرف شاہ صاحب کا کلام گانے کے لئے تھیں اور ۶ دوسروں کے کلام کے لئے - اس طرح کل ۳۶ راگنیوں کا منتخب کرنا ظاھر کرتا ھے کہ شاہ لطیف کلاسیکی موسیقی کی ۶ راگوں اور ۳۶ راگنیوں کی روایت کو جاری رکھنا چاھتے تھے -

(۲) ابتدائی عربی و ایرانی روایت کی طرف توجہ دلانے کے لئے دو راگ ''یمن'' اور ''حسینی'' بھی ان ۳۶ راگ راگنیوں میں شامل کئے گئے - ''حسینی'' عربی راگ داری کے ۱۲ مقامات یا راگوں میں شامل ہے - یہی کیفیت یمن کی بھی ہے - یہی دونوں راگ، جزواً یا کلاً امیر خسرو نے بھی دوسرے دیسی راگوں کے ساتھ ملا کر نئی راگنیاں بنانے کے لئے استعمال کئے تھے - ایمن اور کلیان دونوں یمن سے اخذ کئے گئے - اسی طرح حسینی راگوں کا میل دیسی راگوں سے ہوا - امیر خسرو کی انہی مخلوط راگ راگنیوں کو استعمال کرنے کے بعد استادوں نے حسینی کانڑا اور حسینی ٹوڈی ایجاد کی - مگر شاہ بھٹائی رح پہلے شخص ہیں جنھوں نے دونوں راگوں کے اصلی نام یمن اور حسینی بیان کئے - اور انہیں اپنے چیدہ راگ راگنیوں کی فہرست میں شامل کیا -

(۳) باقی ۳۴ راگنیوں میں سے شاہ نے ۱۷ ہندوستانی کلاسیکی سنگیت سے حاصل کیں - اور ۱۷ عوامی سنگیت سے - کلاسیکی سنگیت سے چنے ہوئے راگ راگنیاں حسب ذیل تھیں:—

۱- کلیان ۲- کھمبات (کھماج یا کھمباوتی) ۳- سری راگ ۴- سوھنی ۵- سارنگ ۶- کدارا ۷- دیسی ۸- سورٹھ ۹- بروا ھندی (کلاسیکی) ۱۰- بروا سندھی ۱۱- رام کلی ۱۲- بلاول ۱۳- آسا ۱۴- دھناسری ۱۵- پوربی ۱۶- کامود ۱۷- بسنت -

شاہ کے اسلوب موسیقی میں ان راگ راگنیوں کا شامل ہونا ظاہر کرتا ہے کہ انہوں نے کلیان، بلاول اور کھمبات (کھماج) کو اپنے کلاسیکی یعنی ''شدھ'' روپ میں برقرار رکھا کیونکہ ان تینوں کا بنیادی ٹھاٹھ ہے اور اس گروہ کی بعض اور راگنیاں بھی انہی میں شامل ہیں - لیکن کلاسیکی سنگیت کی باقی ۱۴ راگنیاں اس شکل میں برقرار رکھی گئیں جن میں عوام ان کو برتتے تھے - لہذا شاہ کے سنگیت میں ان کا جو ڈھنگ ہے وہ ضروری نہیں کلاسیکی سنگیت کے مطابق ہو -

(۴) ذیل کی ۱۷ راگنیاں عوامی موسیقی سے ماخوذ ہیں:

۱— سامونڈی (ملاحوں کا گیت) ۲- آبری (جوئے بہرے آب کا

گیت) ۳- معذور (معذوروں کا گیت) ۴- کوھیاری (پہاڑی علاقوں کا گیت) ۵- رانو ۶- کاھوڑی (بنجاروں کا گیت) ۷- رپ (عشق کے بارگراں کا گیت) ۸ لیلا (لیلا چنیسر کے رومان کا گیت) ۹- دھر (مناجاتی گیت) ۱۰- کاپائتی (جولاھہ لڑکی کا گیت) ۱۱- پربھاتی (صبح کا گیت) ۱۲- گھاتو (ماھر مچھیروں کا گیت) ۱۳- شیھنن کدارو (شکاری جانوروں، شیر اور عقاب کا گیت) ۱۴- ماروی (عمر ماروی کے رومان کا گیت) ۱۵- ڈھول ماروی (ڈھول ماروی کے رومان کا گیت) ۱۶- ھیر (ھیر رانجھا کے رومان کا گیت) ۱۷- کارایل (کالی مرغابی یا سیہ پیرھن شکاری کا گیت؟).

ان متعدد راگ راگنیوں کے ناموں اور ان کی ترتیب و تالیف کا بسیط جائزہ ابھی باقی ھے تاکہ یہ معلوم ھو سکے کہ ان کی اصلی وضع اور اھمیت کیا ھے۔ ان میں سے بعض ضائع ھو چکی ھیں کیونکہ ,,شاہ جی کے سنگیت،، کے تحت پچھلے دو سو سال میں کسی وقت ان کا رواج نہ رھا۔ شاہ جی کے ادارے سے باھر جس واحد راگنی کا سراغ میں لگا سکا ھوں وہ ,,معذور،، ھے جو علاقہ لس بیلا کی مقامی راگنی ھے اور وھاں آج بھی بے حد مقبول ھے.

شاہ جی کے سنگیت میں جو چیدہ راگ راگنیاں شامل ھیں ان کا انداز پرمعنی بھی ھے اور خیال افروز بھی۔ عوام کے ھردلعزیز دیسی سنگیت سے اتنے ھی راگ راگنیاں چننا جتنی کلاسیکی ھندوستانی سنگیت سے، ظاھر کرتا ھے کہ شاہ جی عوامی سنگیت کا درجہ بلند کرنا اور اس کے لامحدود اور تازہ بتازہ نوبنو ذرائع کو کلاسیکی روایت میں نئی روح پھونکنے کے لئے استعمال کرنا چاھتے تھے۔ جو تکنیکی گروں اور ظاھر پرستی کے غلبہ کی وجہ سے بالکل بے جان ھوچکا تھا اور عوام کے لئے اس میں بالعموم کوئی دلچسپی نہیں رھی تھی.

شاہ لطیف کے اس نئے سنگیت کی روایت نے قدیم سندھ میں موسیقی کی نشو و نما پر زبردست اثر ڈالا۔ کلاسیکی راگ راگنیوں میں سے کلیان، سارنگ، کدارو، سورٹھ، آسا، بلاول، دھناسری اور بسنت سارے علاقے میں مقبول ھوئے۔ دوسری طرف اس قسم کی عوامی راگنیاں جیسے کوھیاری، رانو، ڈھر، اور پربھاتی، جن کا شروع ھی

سے ایک مقامی درجہ اور اہمیت تھی، بہت مقبول ہوئیں اور سارے ملک میں گائی جانے لگیں۔ موجودہ زمانے میں ریڈیو پاکستان کے ذریعہ کوھیاری اور رانو کو ساری قوم میں قبول عام حاصل ہوا ہے۔

آخر میں شاہ جی کے ایک اور اہم اقدام کا ذکر بھی لازم ہے۔ جہاں تک راگ راگنیوں کے گانے کا تعلق ہے شاہ صاحب نے ایکانکی گانے کو چھوڑ کر سنگت کو رواج دیا۔ اس سلسلہ میں سنگت کے پانچ چھ آدمیوں کا کام یہ قرار پایا: ایک مکھی گائک جس کی دوسرے پیروی کریں۔ جوں جوں وائی گاتے وقت لے آگے بڑھتی جاتی، آدھی ٹولی تار سپتک کے سر الاپتی اور آدھی مندر سپتک کے۔ اس طرح اونچے نیچے سپتکوں کے سروں کے خلا ملا سے تالیفی موسیقی کا اثر پیدا ہوا جو برصغیر پاک و ہند میں اس وضع کا سنگیت وجود میں آنے کی پہلی مثال ہے۔

غرض شاہ جی نے ایک نیا ساز اور سنگیت کا نیا اسلوب ایجاد کیا۔ انہوں نے کلاسیکی اور عوامی موسیقی کے میل سے سنگیت کی نئی روایت کی بنیاد رکھی۔ موسیقی میں ایک نئی روح پھونکنے اور ایک خالص پاکستانی موسیقی پیدا کرنے کے لئے ہمیں شاہ جی کے نقش قدم پر چلنا لازم ہے۔ ہندوستانی موسیقی کی ہند اسلامی روایت کو عوامی سنگیت کے اپنانے اور اس میں جگہ دینے سے ایک نئی زندگی اور قوت پیدا کی جا سکتی ہے۔ جہاں تک علاقائی عوامی موسیقی کا تعلق ہے پاکستان کا ذخیرہ غالباً تمام ملکوں سے زیادہ ہے۔ اور یہ ایک ایسا اچھوتا ذخیرہ ہے جو کسی ثقافتی ادارہ کے ذریعہ قومی پیمانے پر بروئے کار لایا جانے کا منتظر ہے۔

تان رس خاں

فیروز نظامی

''خیال'' سلطان حسین شرقی جونپوری نے ایجاد کیا، شاہ سدا رنگ نے خوبصورت بندشوں سے اسے سجایا اور تان رس خان صاحب نے اپنے رسیلے اور استادانہ انداز سے گا کر سننے والوں کے دلوں پر تسلط جمایا۔

دلی کا یہ چشم و چراغ ۱۷۷۰ء میں پیدا ہوا - نام قطب بخش تھا اور تان رس خان کا خطاب شہنشاہ بہادر شاہ ظفر نے عطا کیا تھا - یہ بہادر شاہ ظفر کے استاد اور شاہی دربار کے خاص گویے تھے۔ ان کے خاندان کے بزرگ قدیم زمانے سے دھلی میں سکونت پذیر تھے اور صرف دھرپد گاتے تھے لیکن خاں صاحب تان رس خان نے میاں اچپل خاں کی شاگردی اختیار کر کے اپنے خاندان میں خیال رنگ کی بنیاد رکھی - میاں اچپل ''قوال بچوں'' کے مشہور و معروف خاندان کے ایک کامل فرد تھے۔ گویوں میں ''قوال بچوں'' کے خاندان کی ایک تاریخی حیثیت ھے اور یہ امر مسلمہ ھے کہ اس خاندان کے گویوں نے جب قول - قلبانہ - نقش گل وغیرہ گانے کے علاوہ خیال کی طرف رجوع کیا تو اسے کمال کی حد تک پہونچا دیا - بڑے محمد خان جی - احمد خان جی - مبارک علی خان صاحب جیسے باکمال گویے

میاں اچپل کے عزیزوں میں سے تھے۔ تان رس خان بڑے استادپرست تھے اور میاں اچپل کی دن رات خدمت کرتے تھے۔ ان کے استاد کا معمول تھا کہ ہر روز گھوڑے پر سوار ہوکر سیر کے لئے جاتے تھے۔ تان رس خان صاحب گھاس کا گٹھا بغل میں دبائے میاں اچپل کے گھوڑے ساتھ ساتھ چاندنی محل کے محلے سے قطب صاحب تک پیدل جایا کرتے تھے - اور یہ اس زمانے کا واقعہ ہے جبٗ خان صاحب بہادر شاہ ظفر کے عطا کردہ ہاتھی پر سوار ہوکر شاہی محل سے گھر واپس جاتے تھے۔ کسی فن کو حاصل کرنے کیلئے اسی قسم کے خلوص اور عقیدت کی ضرورت ہوتی ہے۔ تان رس خان صاحب کو شاہی دربار میں اور شاہانہ صحبت میں باریابی کی ہمہ‌وقت سہولتیں حاصل تھیں - خود بہادر شاہ ظفر خیالوں کے لئے بول لکھتے تھے اور اس کے لئے ان کا تخلص تھا ''شوخ رنگ''۔ لیکن ان بولوں کو راگ - سر اور لے میں تان رس خان صاحب ڈھالتے تھے۔ کئی موقعوں پر تو بہادر شاہ فی‌البدیہہ بھی کہتے تھے - ایک دفعہ ایسے گھریلو جھگڑوں پر جن میں انصاف کرنا مشکل ہو جاتا ہے اور خاندان کا ہر فرد اپنے آپ کو سچا کہتا اور سمجھتا ہے۔ آپ نے یہ لکھا :-

''کہو جی اب ہم کس کی باتن پر لاویں گیان دھیان
اب من ٹھہری کچھو اور ہی اور نین سمائے اور ہی اور
کانن بھنکے لاکھ ہجار

انترہ :- پگ چلت ہے اور چال اور نہ کرت ہے اور کال
اک کی اک سے نہ ملت ہے، شوخ رنگ وہی مثل ہے
ایک انار صد بیمار''

تان رس خان صاحب نے اسی وقت یہ بول ایک کانہڑے میں باندھ دیئے۔

بہادر شاہ ظفر اور خان صاحب کے درمیان استادی شاگردی اور خیالوں کی بندش کا یہ سلسلہ غدر کے زمانے تک بدستور قائم رہا - ۱۸۵۷ع کے ہولناک واقعات کا اثر تان رس خان جی کی زندگی پر

بھی پڑا - غدر کے بعد جب حالات کچھ ٹھیک ھوئے تو آپ کو ریاست الور میں مدعو کیا گیا - مہاراج شودان سنگھ کا زمانہ تھا - وہ شاگرد ھوئے اور خان صاحب کافی عرصے تک الور ھی میں مقیم رھے - شودان سنگھ کی موت کے بعد مہاراجہ رام سنگھ نے انہیں جے پور آنے کی دعوت دی - وھاں بھی خوب گن چرچا رھا، گانے بجانے کے خوب معرکے ھوئے اور چند سال وھاں گزارنے کے بعد وہ لشکر گوالیار میں مہاراج جیاجی راؤ کے پاس چلے گئے اور ساتھ ھی مہاراج بھوانی سنگھ والئی دتیا کے ھاں بھی ملازم ھوگئے- خان صاحب چونکہ متقی قسم کے آدمی تھے اس لئے اسی زمانے میں عازم حج ھوئے- ان کی عدم موجودگی میں خان صاحب کے لڑکے امراؤ خان اور غلام غوث خان صاحب، بھانجے محمد صدیق خان اور ان کے بھتیجے شبو خان وغیرہ حیدر آباد دکن گئے اور وھیں ملازم ھوگئے- حج سے واپسی پر نظام دکن میر محبوب علی خان نے خان صاحب کو حیدر آباد مدعو کیا- کیونکہ ان کے فرزند اور دیگر اعزاء و اقارب پہلے ھی وھاں جا کر ملازم ھوچکے تھے، اس لئے انکار کا سوال ھی نہیں پیدا ھوتا تھا - وہ بھی وھاں تشریف لے گئے اور ساڑھے بارہ سو روپے ماھوار پر علاوہ دیگر اخراجات و انعام و اکرام کے اس ریاست میں ملازم ھوگئے - ان کے پوتے خان صاحب سردار خان صاحب کا کہنا ھے کہ حیدر آباد دکن کے تہذیب و تمدن سے ان کے دادا مرحوم کچھ ایسے متاثر ھوگئے تھے کہ ان کی زندگی میں ایک اچھا خاصا دماغی سکون پیدا ھوگیا تھا- تان رس خان صاحب نے اس ملازمت میں دس بارہ برس نہایت شان و شوکت اور دلی مسرت سے گزارے- آخر کچھ عرصہ علیل رھنے کے بعد ۱۸۷۲ع میں رحلت فرما گئے - ان کے اعزاء و اقارب نے چاھا کہ نظام سے اجازت لے کر انہیں اپنے وطن دھلی میں دفن کریں لیکن میر محبوب علی خان نے کہا کہ نہیں ایسی باکمال ھستی کو دکن ھی میں دفن کیا جائے تاکہ یہاں ان کا مزار موسیقاروں اور صاحب فن لوگوں کے لئے ایک تاریخی یادگار بن جائے -

تان رس خان صاحب صوم و صلواۃ کے پابند - کنبہ پرور - غریبوں کی مدد کرنے والے اور کم گو تھے - کبھی کسی کے گانے بجانے پر یا کسی کی فنکارانہ استعداد پر نکتہ چینی نہیں کی- انہوں نے اپنے آپ

کو ہمیشہ دوسروں کی نسبت کم مایہ سمجھا - ایک صحیح قسم کے مومن کی تمام صفات ان میں موجود تھیں - وہ بزرگان دین اور مقدس مقامات کا بہت احترام کرتے تھے اور ہر آستانہ پاک کے حاضر باش رہے حتیٰ کہ اجمیر شریف کے آستانے کے اندر ان کا مکان ہے اور پیران کلیر شریف کے آستانے میں بھی ایک صحنچی ہے۔

جیسا کہ بہادر شاہ ظفر جیسے سلجھے ہوئے اور صاحب فن بادشاہ کے عطا کئے ہوئے خطاب "تان رس خان" ہی سے ظاہر ہے، وہ بہت ہی رسیلا گاتے تھے- ایسا خوش آواز لے کار، جانکار اور چومکھا گویا موسیقی کی تاریخ میں پیدا نہیں ہوا- جب وہ بلمپت لے میں گاتے تھے تو اپنے خاندانی بزرگوں کے دھرپد کا انگ مینڈ کے انداز میں استعمال کرتے تھے- سننے والوں کا قول ہے کہ جب تان رس خان صاحب بلمپت میں گاتے تھے تو ایسا معلوم ہوتا تھا کہ گلے میں تان ہی نہیں بلکہ بینا جیسے خوبصورت سر یا مینڈ اور لچک بھی ہے- جس راگ کو بھی شروع کرتے چند منٹ کے بعد ایسا معلوم ہوتا کہ اس راگ کے سر سننے والوں کے دلوں پر چھا جانے کے علاوہ در و دیوار میں بھی سمائے ہوئے ہیں - بلمپت کے اس خوبصورت اور دلکش انداز کے علاوہ تان رس خان صاحب میں ایک اور خوبی ایسی تھی جو آج ناپید ہے- جس طرح ایک بینکار مختلف ترکیبوں سے تاروں کو چھیڑتا ہے- اس سے بھی زیادہ پیارے انداز میں وہ سروں کے ذریعے ماتروں سے کھیلتے تھے- سروں کی بڑھت اور تانیں ہمیشہ ہر تال کے مزاج کے موافق لیتے تھے- بول بانٹ اور لے کے درجے بھی اسی حساب سے کرتے تھے- ان کی ہر بات قاعدے اور سلیقے کے ماتحت ہوتی تھی- بول تان کی بندش خوبصورت اور لے میں گندھی ہوتی تھی- یہ تھا ان کی بلمپت کا انداز- گویا وہ سدھ بانی کے قاعدے کے مطابق استھائی انترہ گاتے تھے- اب ذرا ان کے گانے کی تیاری کا حال سنیئے- ان کی ہر تال صاف، ستھری، پاکیزہ اور سر میں بھیگی ہوتی تھی- تانوں کی بندش ہمیشہ راگ کی آروھی امروھی کے مطابق ہوتی تھی- یہ نہیں کہ درباری میں سپاٹ تان لے لیں یا ٹیڑھے سروپ کے روپ میں سیدھی تانیں شروع کر دیں- لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان کی خوبصورت چکردار تانوں سے کچھ ایسا سحر طاری ہوتا کہ سننے والا مسرور اور حیران ہو جاتا تھا- مسرور

اسلئے کہ خان صاحب تان رس خان کی آواز سے دل و دماغ کو راحت ہوتی تھی۔ اور حیران اسلئے کہ انکی تانیں سن کر سوائے ایک باکمال اور غیر معمولی انسان کے ان تانوں میں سے ایک ٹکڑا لینا بھی ممکن نہیں اور پھر ہر بار ایک نئی تان لیتے تھے جس سے آپ کے علم کی وسعت کا بھی اندازہ ہوتا تھا۔ آپ نے سنا ہوگا کئی گویے دس دس منٹ تک ایک ہی قسم کی تان کو رٹتے رہتے ہیں جس کا ہمارے کانوں پر بہت برا اثر پڑتا ہے۔ تان رس خان جی کی تانیں بالکل اس کا الٹ ہوتی تھیں۔ ہر تان سروں کی نئی ترکیب اور بندش کے ساتھ ساتھ لے کے نئے نئے قاعدے اور درجے بناتی ہوئی سم کی طرف جاکر برجستہ بول کرتی تھی۔

میاں عنایت حسین خان شام جھامیئے۔ میاں چھنگے خان صاحب۔ محمد خان احمد خان جی۔ یوسف خان۔ وزیرخان فرخ آبادی ان سے عمر میں بڑے تھے۔ مبارک علی خان صاحب قوال بچے۔ حدو خان۔ حسو خان۔ نتھو خان گوالیار والے۔ بہادر سین جی رام پور والے۔ عظیم اللہ خان رحیم اللہ خان رام پور والے۔ گھگے خدا بخش آگرہ والے۔ میاں امرت سین، رحیم سین جے پور والے۔ بہرام خان صاحب گنگوہ والے۔ میاں شوری موجد ٹپہ کے شاگرد پرشدو۔ میاں من رنگ فتحپوری اور ان کے عزیز شادی خان۔ مراد خان دلی والے جنہیں مہاراج بھوانی سنگھ نے انعام و اکرام کے علاوہ سوا لاکھ روپیہ نقد بھی انعام دیا تھا۔ یہ سب ان کے ہمعصر تھے۔ لیکن تان رس خان صاحب عموماً اپنے تمام ہمعصروں پر چھائے رہتے تھے جس کی وجہ یہ ہے کہ ان میں سے کسی میں بھی اتنی خصوصیتیں نہیں تھیں۔ اگر کوئی سریلا تھا تو راگ صحیح نہیں رکھ سکتا تھا یا لے نہیں جانتا تھا اور اگر سر اور لے کو جانتا تھا تو سریلا نہیں تھا۔ یا اگر سریلا بھی تھا اور لے بھی جانتا تھا تو اتنا تیار نہ تھا۔ غرضیکہ جب بھی گانے بجانے کے معرکے ہوئے تان رس خان جی نے سب سے زیادہ خراج تحسین حاصل کیا۔ یہ اور بات ہے کہ خان صاحب اپنی خوش خلقی، حلیم الطبعی کی وجہ سے یا عمر کا لحاظ رکھتے ہوئے سب کی عزت کرتے تھے اور دوسروں کو اپنے سے اچھا سمجھتے تھے۔ مشہور ہے کہ حدو خان جو نہایت ہی مغرور اور ملہ پھٹ قسم کے گویے تھے اور جان بوجھ کر گویوں سے جھگڑا

مول لیتے تھے - ایک دفعہ تان رس خان صاحب سے کہنے لگے- بھیا یا تو آپ گاتے ہیں یا ہم گاتے ہیں - باقی سب گویے مرغے ہیں- تان رس خان صاحب نے اپنی زندگی میں متعدد آدمیوں کو موسیقار بنایا بلکہ ان کی پرورش بھی کی-

ان کے بہت سے شاگردوں میں سے چند مشہور نام یہ ہیں:

منشی غلام حسین خان صاحب اترولی والے جن کے مشہور شاگرد تھے- اللہ دیا خان کو لہاپور والے - محبوب خان صاحب درس اترولی والے- پتن خان اور عنائت خان اترولی والے- ظہور خان سکندر آباد والے- کالو خانصاحب - خانصاحب علی بخش جرنیل اور فتح علی خان صاحب پٹیالے والے - ننھی بائی درگابائی ریاست کھیتڑی والی اور ان کے بھائی موھن لال- بڑےدنی خان کلکتہ والے- مشہور زھرہ بائی آگرہ والی کے استاد- احمد خان گنگوہ والے- بوبا خیراتی پٹیالہ والے- پنڈت شنکر راؤ تلنگ بمبئی والے - گوکھی بائی اور ان کا بیٹا عبداللہ جنھوں نے خان صاحب بہرام خان سے سیکھنے کے بعد تان رس خان صاحب سے بھی تعلیم لی -

تان رس خان صاحب نے خیال میں ایک جدت پیدا کر کے اسے اور زیادہ مقبول بنایا - اگر وہ اس فن کی دل سے خدمت نہ کرتے یا اپنے رسیلے گانے سے لوگوں کو مسحور کر کے گانے کا پرچار نہ کرتے تو شاید ہمارے زمانے سے بہت پہلے خیال کی گائکی مر چکی ہوتی - پنجاب میں تو خیال کی بنیاد ھی تان رس خان صاحب کے شاگردوں نے رکھی ھے- بعد میں اس قسم کی موسیقی اور اس دور کے پنجابی گویوں کو اتنی پسند آئی کہ گھر گھر اسی قسم کی موسیقی کا بہت عرصے تک چرچا رھا - پیشہ ور فنکاروں کے علاوہ رؤسا نے بھی اس کی ترقی میں حصہ لیا اور ایک زمانہ تھا کہ محفلوں میں اچھے اچھے گویوں کو دعوت دی جاتی تھی اور مقابلے ہوتے تھے جن کی یادیں اب بھی بہت سے دلوں میں تازہ ھیں - ان سب سہانی یادوں اور حسین خوابوں کا سر چشمہ دلی کا وھی چشم و چراغ تھا جسے تان رس خان کہتے ھیں -

(بہ شکریہ ریڈیو پاکستان - لاھور)

مسیت خان۔ فیروز خان

فیروز نظامی

امیر خسرو جیسے با کمال شاعر اور موسیقار نے ستار ایجاد کر کے ہندوستان کی موسیقی میں ایک قابل قدر اضافہ کیا ۔ سینیوں کے خاندان میں کلو حفیظ خان نے اس میں نئی راہیں نکالیں اور مسیت خان اور فیروز خان نے اسے اپنی جدتوں سے مقبول عام ساز بنایا .

بین ، رباب اور ستار بجانے والوں میں بڑے بڑے با کمال استاد ہوئے ہیں - منشی محمد کرم امام خان صاحب نائک اپنی کتاب ''معادن الموسیقی'' میں لکھتے ہیں، رباب پیار خان اور بہادر خان خوب بجاتے تھے اور کاظم علی اور نثار علی وغیرہ سے بہادر سین اچھا بجاتے ہیں - یوں تو سب ان کا خاندان استاد ہے ۔ اور سرسنگار بھی بہادر سین کے حصے میں ہے مگر بخل اور حسد بھی اس خاندان میں از حد ہے''.

منشی محمد کرم امام خان کے اس بیان سے صاف ظاہر ہے کہ فن موسیقی چند لوگوں میں محدود ہو کر رہ گیا تھا ۔ مسیت خان اور فیروز خان کے لئے اس ماحول میں اس فن کی تعلیم حاصل کرنا اور

کمال کو پہونچانا بہت مشکل تھا - سینیوں کے گھرانے کا ایک اور مشہور واقعہ ''معدن الموسیقی'' میں درج ہے - لکھتے ہیں ''حال حسد فیمابین مغنیاں ایسا ہے کہ ضیاء الدولہ عرف بہادر سین سرسنگار بجا رہے تھے - ایک راگ بجایا اور امیر خان داماد اپنے سے کہا کہ تعلیم میں تم کو یہ راگ پہنچا - انہوں نے کہا نہیں - تراب علی خان چچا ان کے سے پوچھا - انہوں نے کہا پوریا سے ملتا ہے - تب براہ طعن کہا کہ آپ کی استادی میں فرق نہیں آیا - کہنے کو ہوا کہ راگ بتا سکے - کہا کہ در اصل ہم کو یہ راگ پہونچا ہے - کہا آپ کیا جانیں - آخر کار ایک روز ان کو تخلیئے میں سنایا تو کہا براہ خدا لڑکوں کے آگے اس راگ کا نام نہ لیجئے گا - وہ راگ پوریا بہاگ تھا - تو ایسا حسد اس قوم میں ہے - داماد سے یہ دریغ''

مسیت خان اور فیروز خان کا زمانہ وہ زمانہ تھا جب کسی استاد سے ایک گت سیکھنے کے لئے برسوں، دن رات اس کی خدمت اور خوشامد کرنا پڑتی تھی اور خاص کر سینیوں میں تو بہت ہی بخل اور تنگ نظری سے کام لیتے تھے - اسی ماحول میں مسیت خان فیروز خان نے بھی آنکھ کھولی اور انہیں بھی بڑی مشکلات کا سامنا کرنا پڑا - انہوں نے تقریباً پچیس تیس برس رحیم سین کی خدمت کر کے ستار بجانا سیکھا - استاد کی صحیح تعلیم اور کلو حفیظ خان کی صحبت میں رہنے سے انہیں ستار کے علمی اور عملی دونوں پہلوؤں پر پورا پورا عبور حاصل ہو گیا - مسیت خان اور فیروز خان فنی لحاظ سے تو ہم پلہ تھے لیکن قدرتی طور پر دونوں میں مختلف قسم کی اختراعی صلاحیتیں تھیں - اس زمانے میں بینکار بینا کے ساتھ ساتھ سرسنگار یا ستار بھی بجا لیتے تھے - اس کی وجہ شاید یہ تھی کہ سرسوتی وینا کی ساخت اور بجانے کا رنگ بہت حد تک ان کی مدد کرتا تھا - چنانچہ ایسے فنکاروں کے بجانے میں بھی وینا کے رنگ کی جھلک، موجود تھی - البتہ تیز گت ستار پر رباب کی گت کا سا مزہ دیتی تھی - غرضیکہ عام طور پر اس زمانے کے ''ستارئیے'' بھی زیادہ تر سروں کے ٹھہراؤ کی طرف مائل تھے - میں نے اکثر دیکھا ہے کہ جب دھرپد گانے والے خیال گاتے تھے تو اپنی طبیعت کے قدرتی رجحان کی وجہ سے زیادہ تر ستار پر وینا ہی کی نقل کرنے کی کوشش کرتے تھے، چنانچہ فیروز خان بھی استادان وقت کے انداز کی

پیروی کرتے تھے اور اسی انداز میں ستار بجا کر داد لیتے تھے۔ لیکن مسیت خان نے سازندوں کے بڑے بڑے معرکوں اور راجاؤں نوابوں کی محفلوں سے اندازہ لگا لیا تھا کہ سننے والوں کی بہت ہی کم تعداد ایسی ہے جو سروں کی باریکیوں اور تال کے مشکل ٹکڑوں اور ترکیبوں کو سمجھ سکے۔ مسیت خان نے بہت ہی غور و فکر کے بعد ایک راہ فرار ڈھونڈی یعنی انہوں نے عام فہم اور سیدھی سادی گتیں تین تال میں بنائیں اور جہاں کہیں شرفاء اور رؤسا کی محفلیں ہوتیں یا عطائیوں سے سابقہ پڑتا ستار پر یہی گتیں بجاتے، جس کا اثر یہ ہوتا کہ محفل کی محفل جھوم جاتی۔ یہ درست ہے کہ مبتدیوں اور عطائیوں میں مسیت خان مقبول ہو گئے۔ لیکن پرانی وضع کے استادوں اور گویوں نے ان کی اس جدت کو پسند نہیں کیا۔ مسیت خانی باج کے متعلق صاحب ''معدن الموسیقی'' لکھتے ہیں ''یہ باج عطائی پسند و بے قاعدہ ہے۔ گتیں اس کی تتالے میں بہ راگنی و دھن ہائے بوضع ٹھمری بندھی ہیں۔ مکمل و اچھا نہ پایا۔ . . . اب اس باج کے لوگ گرفتار خبط ہیں۔ اس باج میں ٹھوک و جھالا و گنجائش راگ نہیں ہے۔ بجز دو ایک مسلسل راگ کے۔ استادوں کو اس باج سے انکار ہے اور اچھے تمیزداروں کو عار ہے۔''

اس کے بعد مصنف نے بتایا ہے کہ یہ باج صرف لکھنئو کے رئیسوں کے لئے ایجاد کیا گیا تھا۔

حقیقت یہ ہے کہ مسیت خان کی یہ اختراع بعد میں اتنی مقبول ہوئی کہ اکثر امراء کے گھروں میں ستار نظر آنے لگے۔ مرد عورتیں دونوں یکساں اس ساز کے دلدادہ ہوئے۔ اگر اس زاوئیے سے دیکھا جائے تو پرانے طرز کے گویوں کی رائے بہت مضحکہ خیز معلوم ہوتی ہے۔ یہ مسیت خان اور فیروز خان ہی کا انداز ہے جو آج کل ہلکی پھلکی موسیقی میں بھی اپنی جھلک دکھا رہا ہے۔ ان کے انداز میں زیادہ تر کھڑے سر استعمال کئے جاتے تھے۔ اس قسم کے اختراع کا اثر آہستہ آہستہ تمام ہندوستان میں پھیل گیا چنانچہ *(Ethel Rosenthall)* کی *(The Story of Indian Music and its Instruments)* کتاب میں لکھا ہے ''وینا اور ستار کے اصول تقریباً ایک جیسے ہیں۔

لیکن ستار نسبتاً زیادہ سادہ اور آسان ساز ہے۔ گانے کی سنگت کے لئے یہ ساز نہایت ہی مناسب اور ہمآہنگ ہے۔ ایسے گانوں کو سن کر پیانو کے ساتھ گائے ہوئے مغربی گانے یاد آتے ہیں"

اگر مسیت خان اور فیروز خاں اس ہلکے پھلکے عام فہم انداز کی بنیاد نہ ڈالتے تو آج فلمی دھنوں اور ہلکے پھلکے گانوں میں اور سازینوں میں ستار کو اتنی اہمیت نہ دی جاتی - میوزک ڈائریکٹروں کو خود دھن بنانے اور سازوں کے ٹکڑے ترتیب دینے میں اکثر مسیت خانی ترکیبوں اور گتوں سے مدد ملتی ہے اور ایسی دھنیں مقبول بھی ہو چکی ہیں۔اس لحاظ سے مسیت خاں اور فیروز خاں ان بہترین فنکاروں اور جدت پسندوں میں سے ہیں جنہوں نے اپنی مفید اختراعوں سے آنے والی نسلوں کے لئے فن کی نئی راہیں کھول دیں -

(بہ شکریہ ریڈیو پاکستان- کراچی)

استاد جھنڈے خاں

فیروز نظامی

پنجاب کا یہ قابل فخر موسیقار آج سے تقریباً پچاس برس پہلے گوجرانوالہ کے ایک معمولی گھرانے میں پیدا ہوا۔ اوائل عمر میں موسیقی اور هارمونیم کی تعلیم پنجاب هی میں حاصل کی۔ لیکن یہ تعلیم ان کی علمی پیاس نہ بجھا سکی اور آخر وہ بمبئی پہونچے اور چھجو خاں ۔ نذیر خاں ۔ خادم حسین ۔ خاں بھنڈی بازار والوں کے شاگرد هوگئے ۔ وهاں انہیں صحیح قسم کی تعلیم میسر هوئی ۔ جھنڈے خاں صاحب کو اپنے استادی گھرانے سے بیحد عقیدت تھی اسی لئے استاد بھی ان سے اپنا قیمتی علم نہ چھپا سکے ۔ مجھے خوب یاد ہے کہ ۱۹۳۸ء میں ایک دفعہ دوران گفتگو میں جب میں نے پوچھا کہ چھجو خاں ۔ نذیر خاں ۔ خادم حسین صاحبان کے گانے کا انداز کیا تھا تو وہ بے اختیار رونے لگے ۔ آنسو تھے کہ تھمتے هی نہ تھے ۔ بھرائی هوئی آواز میں بولے۔ ''بیٹا ان لوگوں کے گانے کی تعریف کیلئے الفاظ نہیں ملتے ۔ آج ان لوگوں کا گانا ایک سہانا خواب معلوم هوتا ہے ۔ بس یہ سمجھ لو کہ میرے استاد علم کا ایک سمندر تھے اور میں ان کے مقابلے میں صرف ایک حقیر قطرہ هوں'' اور اس کے بعد انہوں نے بھنڈی بازار والوں کے گھرانے کی

کچھ اچھوتی چیزیں سنائیں - بھنڈی بازار والوں کے ٹھوس علم نے استاد جھنڈے خاں کی دنیا بدل ڈالی - ایک روشن دماغ انسان کسی فن میں صحیح تعلیم حاصل کر کے کتنا کامل ہوسکتا ہے - اس کا ثبوت استاد جھنڈے خاں کے کارناموں سے ملتا ہے -

جس طرح سلاطین شرقیہ کے آخری بادشاہ سلطان حسین شرقی نے خیال ایجاد کر کے حسینی کانہڑا - جونپوری حسینی ٹوڈی وغیرہ وغیرہ نئے راگ راگنیاں اختراع کئے اور اسی لئے علم موسیقی کا ماہر مانا گیا اور اکبر کے درباری گویے تان سین نے میاں کی ملار میاں کی ٹوڈی - میاں کا سارنگ وغیرہ اختراع کرنے کے ساتھ ساتھ اپنی آواز اور اپنے علم سے اپنے دور میں نام پیدا کیا - اسی طرح استاد جھنڈے خاں نے پرانی قسم کے ثقیل اور خشک راگ راگنیوں میں نئی روح پھونک کر ایسی خوبصورت اور اچھوتی ہلکی پھلکی دھنیں ترتیب دیں جنہوں نے موسیقی کی روش بدل ڈالی -

استاد مرحوم کی فنکاری اور کمال کے جوہر اس وقت کھلے جب آپ تھیٹر سے وابستہ ہوئے - کمپنی کے مالکوں نے استاد جھنڈے خاں کی فنی صلاحیتوں کا اندازہ کیا تو انھیں موسیقاروں اور موسیقی ترتیب دینے والوں کے مقابلے میں بہت قابل اور ممتاز پایا - چنانچہ ملازمت وہیں کی جہاں سمجھا کہ مالک نیک ہیں - اب انھیں موقعہ ملا کہ سروں سے نئے نئے تجربے کریں اور یہ بھی جانچیں کہ عوام کس قسم کی دھنیں زیادہ پسند کرتے ہیں - ایک طرف تو انھیں روایتی تعلیم کی وجہ سے پکے راگوں سے انس تھا اور دوسری طرف یہ بھی خیال تھا کہ دھنیں عام فہم ہونی چاہئیں - پیہم اور مسلسل تجربوں کا نتیجہ امید سے بڑھ کر کامیاب نکلا - استاد نے مختلف سروں کے امتزاج سے ایسی ایسی دھنیں ترتیب دیں جنہیں خواص و عوام نے یکساں پسند کیا - اب تک کسی اور استاد کی اتنی دھنیں مقبول نہیں ہوئیں - آج بھی پاکستان اور ہندوستان میں ہزاروں موسیقار اور ایکٹر ایسے موجود ہیں جنہیں جھنڈے خاں صاحب کی ترتیب دی ہوئی دھنیں اچھی طرح یاد ہیں - بہت سے فلمی میوزک ڈائریکٹر بھی یا تو استاد جھنڈے خاں کے شاگرد ہیں یا ان کے شاگردوں کے شاگرد ہیں -

میوزک ڈائریکٹر نوشاد علی نے بھی استاد مرحوم کے ساتھ کام کیا ہے۔ اور میں نے بھی ان کی زبانی جھنڈے خاں صاحب کے علم اور سیرت دونوں کی تعریف سنی ہے۔

وہ کون سی خصوصیت تھی جس نے انہیں اپنے ہمعصروں میں ممتاز بنا دیا۔ جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں وہ خصوصیت یہ تھی کہ وہ سروں کے ساتھ ساتھ لفظوں کو بھی بہت اہمیت دیتے تھے بلکہ میرے خیال میں تو وہ لفظوں کو سروں سے بھی زیادہ اہم سمجھتے تھے۔ انہیں احساس ہو چکا تھا کہ کسی دھن میں لفظوں کی حقیقی روانی قائم رہنے ہی سے سننے والوں پر پورا اثر ہو سکتا ہے اور اگر دھن بناتے وقت میوزک ڈائریکٹر لفظوں کو توڑ مروڑ کر بندش میں لانے کی کوشش کرے گا تو دھن میں اثر قائم نہیں رہے گا۔ یہی اصول گویا ان کی آئندہ ترقی کا سنگ بنیاد تھا۔ اسی بنیاد پر اپنے علم سے انہوں نے ایک ایسا خوبصورت محل بنایا جو آنے والی نسلوں کے لئے ایک یادگار رہے گا۔ مجھے لاہور کا ایک واقعہ خوب یاد ہے۔ استاد مرحوم ایک سازینے کی ریہرسل کرا رہے تھے۔ مجھے یہ دیکھ کر تعجب ہوا کہ سازندوں کو سروں کا مقام سمجھاتے وقت وہ سرگم کے بجائے کچھ الفاظ دہرا رہے ہیں گویا لفظوں ہی سے سروں کا کام لے رہے ہیں۔ لطف یہ کہ سازندے فوراً سمجھ جاتے تھے کہ استاد کون کون سے سر لگا رہے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ استاد جھنڈے خاں نے ابتدائی دور ہی میں محسوس کر لیا تھا کہ جب گویے گاتے ہیں تو مشکل تانوں، الاپ کے ٹکڑوں اور زمزمہ وغیرہ ہی پر ساری توجہ صرف کردیتے ہیں اور لفظوں کو بالکل اہمیت نہیں دیتے۔ اسی وجہ سے لوگ ایسا گانا پسند نہیں کرتے اور اگر اس انداز کو بدل دیا جائے یعنی لفظوں کو زیادہ اہمیت دے کر اور ان کے عین مناسب سر تلاش کر کے دھنیں بنائی جائیں تو یقیناً کامیاب ہوں گی۔ استاد جھنڈے خاں کا یہی وہ اصول تھا جس نے انہیں کمال کی منزل تک پہنچا دیا۔ دھنوں ترتیب دینے کے علاوہ وہ خود بھی اچھا خاصا گا لیتے تھے۔ میں نے دھیمی آواز میں ان سے کئی خیال بھی سنے ہیں۔ جب وہ گاتے تھے تو سروں کا لطف لینے کے لئے آنکھیں بند کر لیتے تھے۔ لیکن صرف اسی مقام پر جہاں بندش میں خوبصورت مرکی یا زمزمہ ہو۔ گاتے

وقت پرانی وضع کے گویوں کی طرح سروں کے اتار چڑھاؤ کے مطابق ھاتھ ھلاتے تھے -

جھنڈے خاں گنی - گندھرپ اور نائک تینوں تھے - گنی وہ ھوتا ھے - جو مروجہ راگوں سے بخوبی واقف ھو اور ان کو گا بجا سکتا ھو - گندھرپ وہ ھوتا ھے جو زمانۂ ماضی کے راگ اور مروجہ راگوں کو بخوبی گا بجا سکتا ھو اور نائک اس شخص کو کہتے ھیں جو زمانہ ماضی اور حال کی موسیقی کا عالم با عمل - علم سنگیت کا واقف کار اور راگوں کے بنانے کا قاعدہ جانتا ھو - استاد مرحوم میں یہ سب کمالات تھے - اگر استاد اپنی تھیڑ کی زندگی اور کارگزاری کے بعد گوشۂ عافیت اختیار کر لیتے تو پھر بھی موسیقی کی تاریخ میں ان کا نام ھمیشہ زندہ رھتا - لیکن انہوں نے اپنی کے آخری دور میں فلم ''چترلیکھا'' کی موسیقی ترتیب دے کر ایک اور فنکارانہ کرشمہ دکھایا اور اپنی غیرفانی عظمت کا ایک بین ثبوت دیا - پاکستان اور ھندوستان میں آج تک کسی میوزک ڈائرکٹر نے یہ کمال نہیں دکھایا کہ کسی فلم کی دھنوں کو ایک ھی راگنی میں ترتیب دیا جائے - ''چترلیکھا'' کی سب دھنیں بھیرویں میں ھیں اور اکثر مقبول ھیں اور سب سے زیادہ قابل تعریف بات یہ ھے کہ اکثر سننے والوں کو ایک لمحے کے لئے بھی یہ خیال نہیں ھوتا کہ سر وھی میں کیونکہ ترکیبیں ایسی اچھوتی اور نرالی رکھی گئی ھیں کہ ھر بار نئی معلوم ھوتی ھیں - آج اکثر لوگ فلموں میں مغربی قسم کی دھنوں اور سازینوں کو پسند کرتے ھیں - اس کی وجہ یہ ھے کہ جب میوزک ڈائرکٹروں نے فلمی موسیقی ترتیب دینا شروع کی تھی تو پکے راگوں کو چھوڑ کر مغربی موسیقی ھی کی نقل شروع کر دی تھی - لیکن پکے راگوں سے دور حاضرہ کی ھلکی پھلکی موسیقی تک جن منزلوں سے ھمیں گزرنا پڑا ھے اس میں ایک باکمال فنکار نے ھماری راھبری کی ھے اور وہ استاد جھنڈے خاں ھیں - انہوں نے برسوں کے غور و فکر اور خوبصورت دھنوں کی ترتیب سے لوگوں میں موسیقی کا ذوق پیدا کیا اور ان کے نقش قدم پر چلنے والوں نے کچھ نئی راھیں بھی نکالی ھیں - اس طرح رفتہ رفتہ جدید قسم کی بندشیں اور دھنیں مقبول ھونے لگیں - استاد جھنڈے خاں ایسے

صاحب کمال تھے کہ اگر موجودہ روش کی بجائے کسی اور قسم کی بنیاد رکھتے تو آج ہماری موسیقی کا انداز بھی وہی ہوتا -

فنی اور ذہنی صلاحیتوں کے ساتھ ساتھ جھنڈے خاں نہایت ہی متقی اور پرہیزگار انسان تھے - نیک سیرت اور پابند صوم و صلواۃ

(بہ شکریہ ریڈیو پاکستان - لاہور)

راه و مقام

موسیقی اور تمدن عالم

سجاد سرور نیازی

تصور میں وہ پرانا زمانہ لائیے جب اس کرۂ ارض پر انسان دیگر حیوانوں کی طرح زندگی بسر کرتا تھا - رات کو غاروں میں یا درختوں پر عارضی رہایش کرتا، دن کو تلاش معاش میں چستی اور چالاکی کی نمائش کرتا - زندگی کی تگ و دو محاورتاً نہیں حقیقی تھی - رفتہ رفتہ قدرت کے قوانین اور فضائی آئین کا راز اس کی سمجھ میں آنے لگا - خانہ بدوشی کی جگہ خانہ سازی نے لی - پہلے چھوٹی بستیوں کی بنا پڑی - بستیوں سے گاؤں اور گاؤں سے شہر آباد ہوئے - لاکھوں اور کروڑوں کی تعداد ہو گئی - اس تیزی سے بڑھتی ہوئی وسط ایشیا کی قوم پر عرصۂ حیات تنگ ہونے لگا اور یہ جوق در جوق نئی سر زمین اور نئے خطوں کی تلاش میں اللہ کی وسیع دنیا میں پھیلنے لگی - شمالی افریقہ میں مصر کی وادیٔ نیل کو اپنا مسکن بنایا - کچھ گروہوں نے دجلہ اور فرات کے نواح میں نینوا اور بابل کی بنیادیں رکھیں اور بحیرۂ روم میں جزیرہ کریٹ کو جا بسایا - مشرق میں افغانستان اور ہندوستان جا پہنچے - ہمالیہ کے شمال سے ہوتے ہوئے چین جا کر دم لیا - اور مغرب میں یونان کو اپنا وطن بنایا -

جب شہر آباد ہوئے اور حسن انتظام سے جان اور مال کی حفاظت

اطمینان بخش ہوگئی تو لوگوں کی توجہ فنون لطیفہ کی طرف مائل ہوئی - فنون لطیفہ انسانی دماغ کی تخلیق اور تہذیب و تمدن کا ایک لازمی جزو ہیں - قصہ گوئی، شاعری، مصوری، بت تراشی اور موسیقی کا مادہ تو انسان کے خمیر میں اس زمانے سے ہے جب وہ جنگلوں اور پہاڑوں میں وحشیانہ زندگی بسر کرتا تھا - دنیا کے مختلف حصوں میں ایسے غار ملے ہیں جہاں پہ وحشی‌منش انسان رہتے تھے- ان کی دیواروں پر شکار کھیلنے اور ناچنے کی تصویریں کندہ ہیں- ناچ بغیر تال کے ناممکن ہے اور ناچنے والی قوم گاتی بھی ضرور ہے- خیر جب انسان کو ذہنی اور معاشرتی ترقی نصیب ہوئی تو موسیقی کو بھی فروغ حاصل ہوا- مصر، یونان، نینوا، بابل، ہندوستان اور چین میں تہذیب و تمدن کے عروج کا زمانہ گو ذرا آگے پیچھے ہے مگر ہر تہذیب و فنون لطیفہ کا گہوارہ بنی اور انہیں اپنے مخصوص ماحول میں تربیت دی - یہی وجہ ہے کہ فن موسیقی کی مختلف ملکوں میں مختلف طور پر نشو و نما ہوئی- لیکن جہاں جہاں ایک ملک کے باشندے بغرض سیروسیاحت و تجارت یا تجسس علم دوسرے ملک میں گئے یا انہوں نے اسے بزور بازو مسخر کیا تو کچھ عرصے کے بعد دونوں ملکوں کی موسیقی میں باہمی امتزاج کی وجہ سے فن موسیقی میں قابل قدر ترمیم اور اضافہ ہوا اور آئندہ کے لئے بھی ترقی کی گنجائش پیدا ہوگئی- مصر وہ ملک ہے جس میں موسیقی نے سب سے پہلے ایک قابل توجہ فن کی حیثیت حاصل کی-

آج سے تقریباً پانچ ہزار برس پہلے ہندستان میں دراوڑ قوم آئی اور یہاں کے اصلی باشندوں کو دور بھگا کر دریائے سندھ کی وادی میں آباد ہوگئی- اس قوم نے وادیٔ سندھ کی تہذیب کی بنیاد ڈالی، بڑے بڑے شہر بسائے، پختہ اینٹوں کے مکان، گلی کوچے، نہانے کے لئے تالاب اور اناج کے ذخیرے تعمیر کئے- موئنجو دارو اور ہڑپا کے کھنڈرات اس امر کے شاہد ہیں کہ یہاں کی تہذیب قریب قریب اتنی ہی پرانی ہے - جتنی نینوا اور بابل کی - یہی زمانہ تھا جب مصر سے الغوزہ ساز کے نمونے دوسرے ملکوں میں گئے- یہ ساز دو مرلیوں سے ملکر بنتا ہے- مصر سے جب یہ یونان گیا تو یونانی اسے الگوس (Algos) کہنے لگے- ہندستان میں آکر یہ

الغوزہ ہی کہلایا۔ ایک اور ساز بھی جسے 'جیوز ہارپ کہتے ہیں، غالباً مصر ہی سے دوسرے تاجروں کے ذریعے پہنچی۔ یہ ساز بھی ہندستان میں آیا اور 'موچنگ، کے نام سے مشہور ہوا۔ اس بات کا کافی ثبوت مل چکا ہے کہ وادی سندھ کے باشندوں کی آمد و رفت مصر اور عراق میں تھی۔ یقینی طور پر یہ لوگ مصر سے الغوزہ اور موچنگ لائے اور اپنے ملکی سازوں کے ساتھ ان کو بھی استعمال کیا۔ ان کے ساتھ اپنی ملکی دھنیں گائیں۔ اس زمانے سے لے کر آج تک سندھ، مشرقی بلوچستان اور مغربی پنجاب کے دیہات میں الغوزہ اور موچنگ کا استعمال جاری ہے۔ اور اب تک ان علاقوں کی مقامی بولیوں میں رزمی نظمیں الغوزہ کے ساتھ گائی جاتی ہیں۔ کبھی کبھی موچنگ بھی ساتھ تال دیتا ہے اور ایسا سماں پیدا ہوتا ہے کہ دیہاتی تو کیا شہری بھی جھوم جھوم جاتے ہیں۔

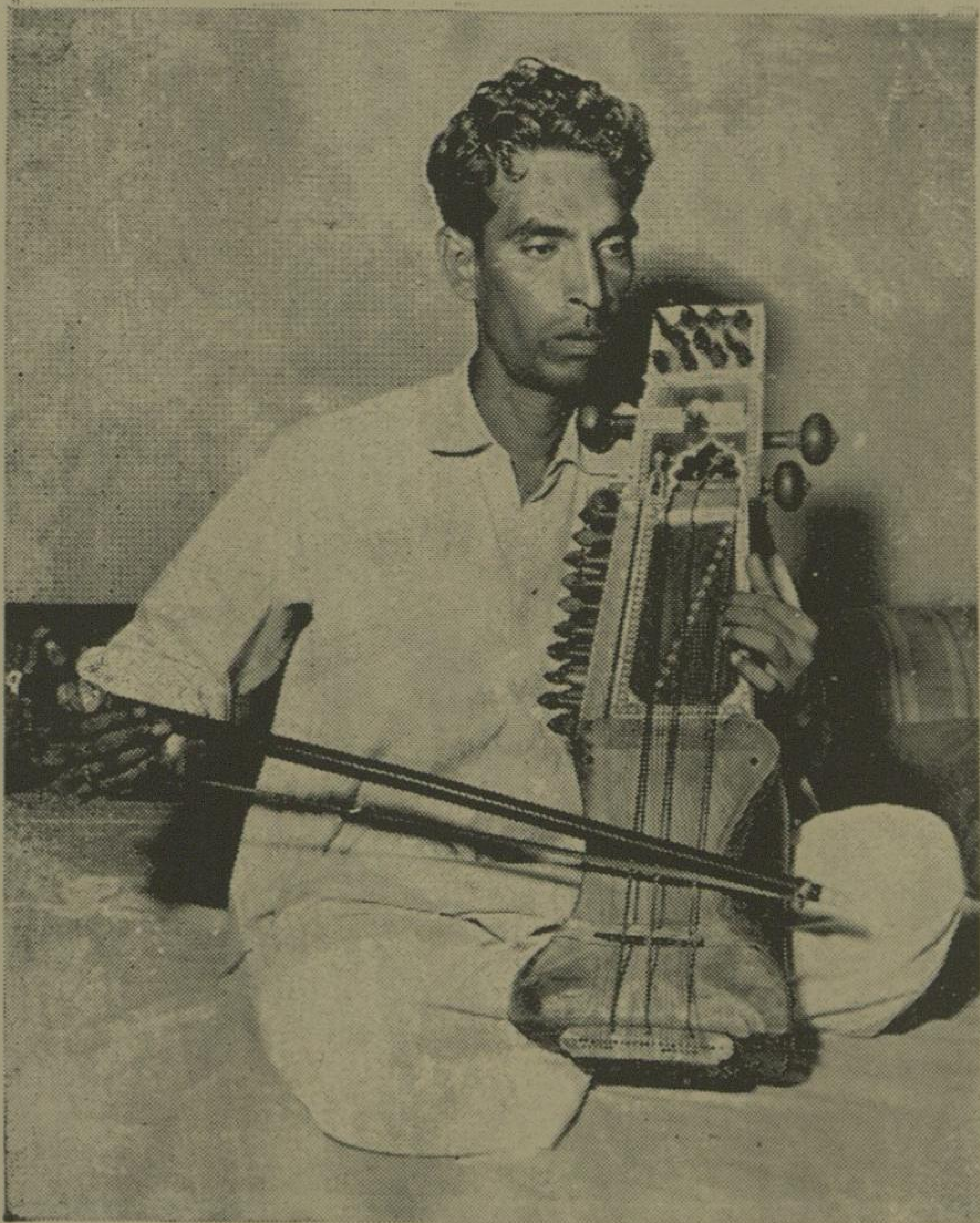
وادیٔ سندھ کے باشندے ماتا دیوی اور ایک دیوتا کی پوجا کرتے تھے جو شوجی کے مترادف ہے۔ اسی دیوتا کے نمونے پر بعد میں ہندوؤں نے شوجی کی مورتی بنائی۔ اور ہندو علم الاصنام (دیومالا) میں شوجی کا ہندوستانی موسیقی کے ساتھ کئی طرح سے تعلق ہے۔ مصری بتوں کی پرستش کرتے تھے اور مذہبی رسوم کی ادائیگی کے موقع پر گاتے اور ناچتے تھے۔ عورتوں مردوں کا ساتھ دیتی تھیں۔ کوئی وجہ نظر نہیں آتی کہ وادیٔ سندھ کے رہنے والے اسی طرح ناچتے گاتے نہ ہوں۔ تقریباً دو ہزار سال تک یہ لوگ اس وادی میں پھولے پھلے، کھیتی باڑی کی، دستکاری کو بڑھایا اور صنعتوں کو ترقی دی۔ فنون لطیفہ میں بھی خوشگوار تبدیلیاں ہوئیں لیکن ہر کمال را زوال۔ آریہ قوم جو اس وقت تک وادیٔ سندھ کے شمال میں جاگزیں ہو چکی تھی، ملک و دولت کے لالچ میں آ کر ان پر سالہا سال تک پے درپے حملے کرتی رہی۔ آریہ بالآخر فتح یاب ہوئے۔ مغلوب قوم میں کچھ لوگ تو حملے کی تاب نہ لا کر جنوبی ہندوستان کی طرف بھاگے اور کچھ نے آریاؤں کے ساتھ بطور رعایا رہنا گوارا کر لیا۔ حاکم و محکوم کے خصائل، عقائد اور فنون ایک دوسرے پر اثرانداز ہوئے۔ دونوں قوموں کی تہذیبوں کی آپس میں کشمکش ہوئی۔ آریاؤں کی موسیقی وادیٔ سندھ کی موسیقی

سے ٹکرائی اور بالا خر دونوں نے ایک دوسرے کی شکل و صورت کو بدلنے کی کوشش کی - نتیجہ یہ نکلا کہ آریہ قوم کی مرسیقی پہلے سے زیادہ وسیع ہو گئی-

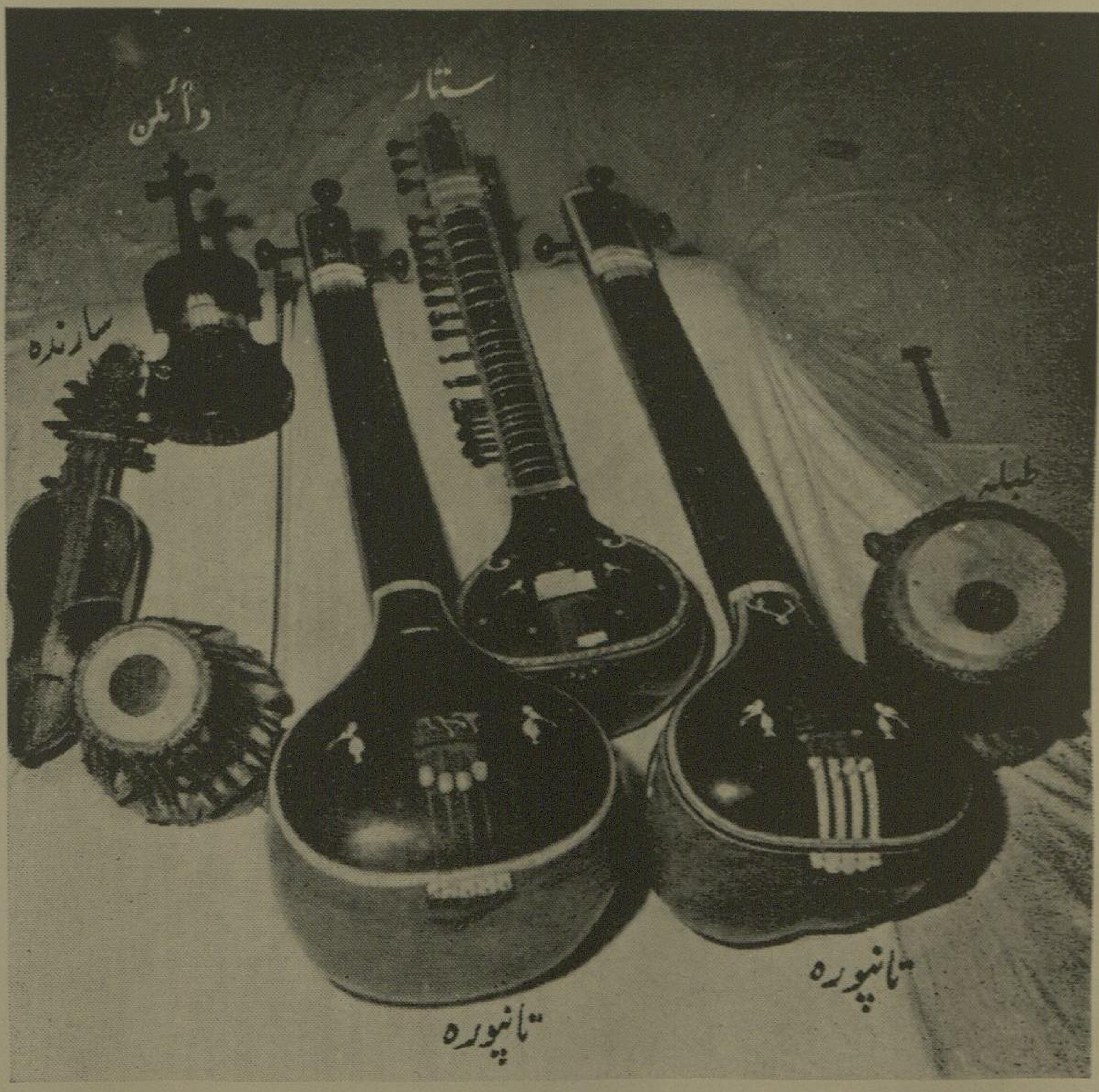
قریباً ایک ہزار برس قبل مسیح آریہ رگ وید تصنیف کر چکے تھے- رگ وید کے منتر اکثر ترنم سے پڑھے جاتے' اکیلے بھی اور مجلسوں میں مل کر بھی - یہ ترنم پہلے کھرج اور ریکھب تک محدود ہوتا، بعد میں ان دو کے ساتھ تیسرا سر بھی شامل کر لیا گیا لیکن جن منتروں کو گایا جاتا ان سے سروں کی تعداد زیادہ ہوتی تھی -

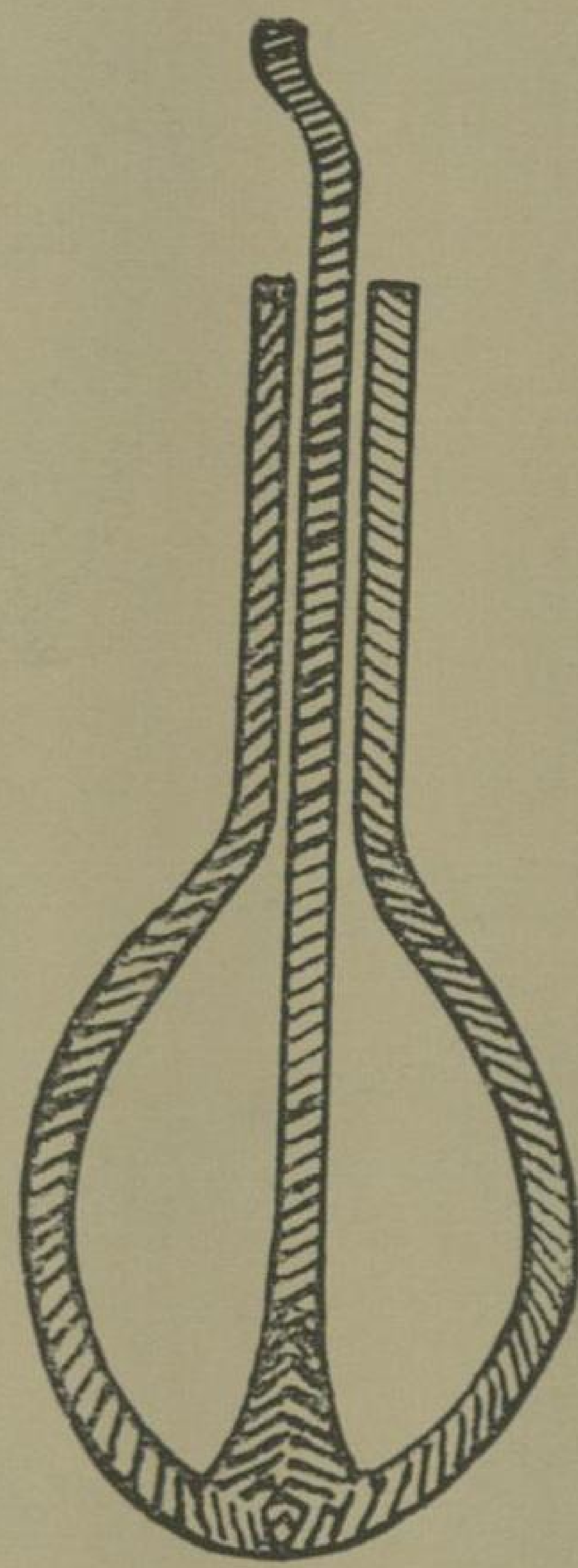
ان لوگوں کو گانے بجانے اور ناچنے کا بہت شوق تھا' خصوصیت سے عورتوں کو اکتارا، ڈمرو اور جھانجھوں کی سنگت میں ناچنے اور گانے کا بڑا ملکہ تھا - مذہبی رسوم پر بھجن گاتے، شادی بیاہ اور خوشی کے دیگر موقعوں پر مل کر ناچتے اور گاتے - ان کے گانے اتنے ہی سادہ اور موثر تھے - جتنے آج کل کے ٹھیٹھہ دیہاتی گانے ہوتے ہیں - ان کا مضمون روزمرہ کی زندگی کے کثیف جھمیلوں سے لیکر انسانی جذبات کے لطیف کھیلوں تک ان سادہ لوح دیہاتیوں کی اپنی تخلیق کا نتیجہ ہوتا - ایک قسم کی شراب 'سرا' کشید کرتے جسے چاندنی راتوں میں گاؤں کے رسیا پی کر نغموں کے اڑن کھٹولوں پر رومانی فضا کی سیر کرتے، نوخیز الھڑ لڑکیاں جب مل بیٹھتیں تو کہانیاں سناتیں، گیت گاتیں - دن اور رات کا لامتناہی سلسلہ چلتا گیا - سام وید، اتھرو وید اور یجروید بھی وجود میں آگئے- سام وید کا خصوصیت سے اس وقت کی موسیقی کے ساتھ گہرا تعلق تھا - گاؤں شہر بن گئے اور شہروں میں راجدھانیاں قائم ہوگئیں - ہر راجہ کے پاس اپنے کوی، اپنے مصور اور اپنے گویے بطور درباری تھے - شان و شوکت، جاہ و جلال اور قابل درباریوں کی تعداد میں ایک دوسرے سے مقابلہ تھا - رامائن اور مہابھارت کی تصنیفیں اسی زمانے کی راجدھانیوں اور راجاؤں کی لڑائیوں پر مبنی ہیں - زندگی کے کاموں کو مختلف آدمیوں میں بانٹنے کی ضرورت محسوس ہوئی - یہاں سے گویا ذات پات کی ابتدا ہوئی -

اس فرقہ بندی سے سوسائٹی میں کچھ خوبیاں پیدا ہوئیں اور



سارنگی
یا
سورنگی ؟
نغمہ کو پیغام نمود

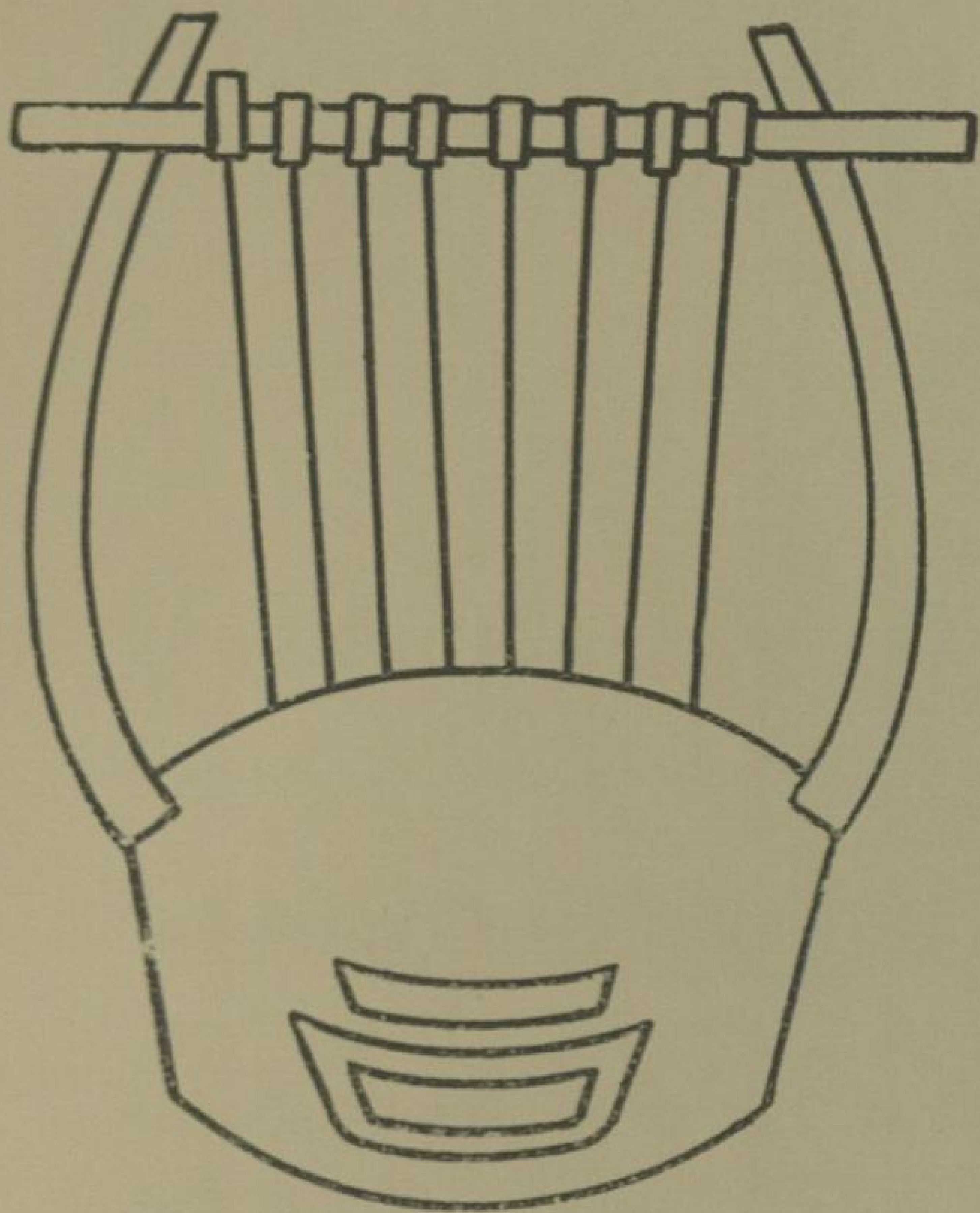




موچنگ

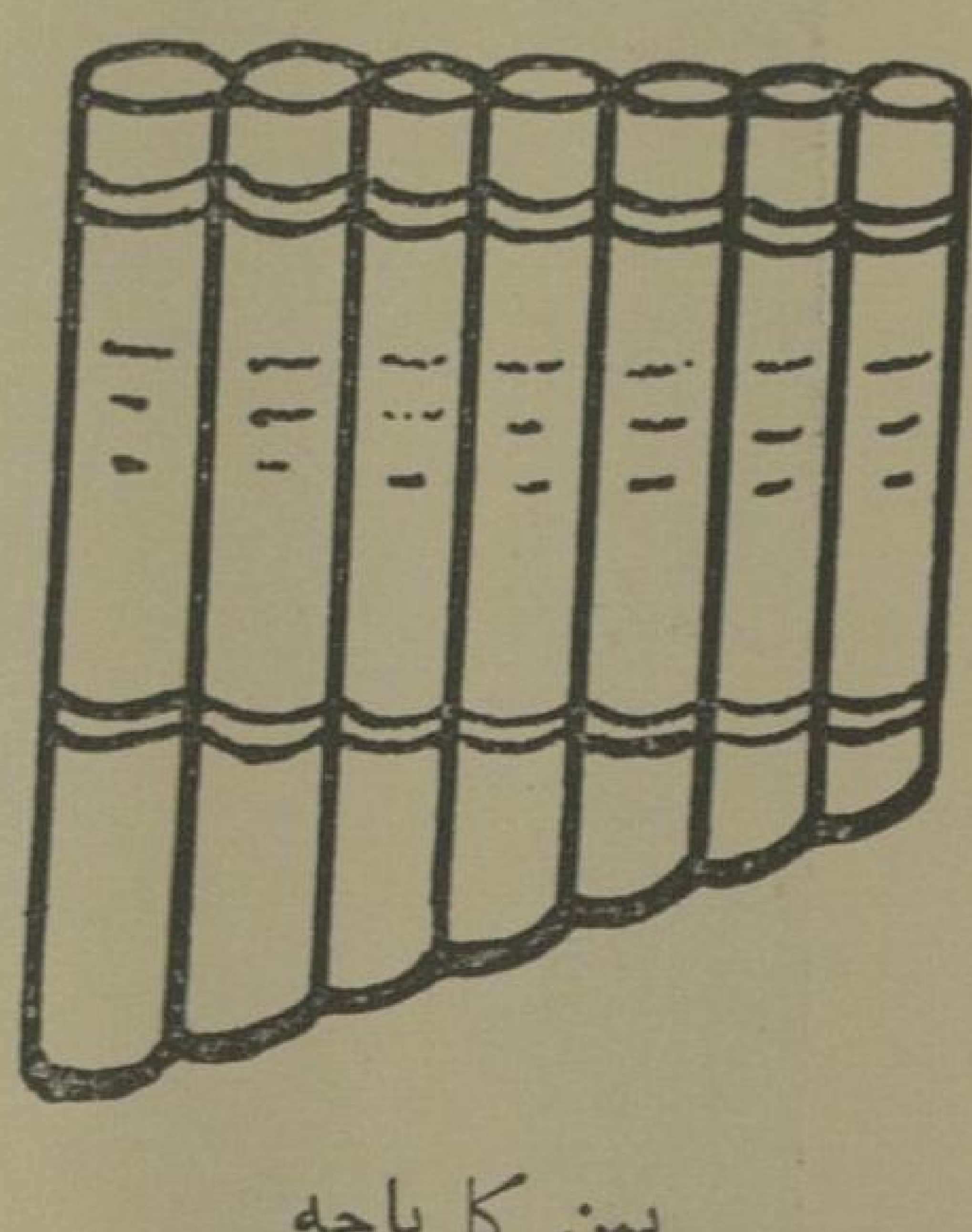
(Jew's Harp)

"بشنو از نے چوں حکایت می کند"



رباب

(Lyre : لائر)



پین کا باجہ

(Pan's Pipes)



الغوزہ

(چھوٹی بڑی دو مرلیوں کا ساز "آلوئی": Auloi)

کچھ خرابیاں - مگر فنون لطیفہ کے حق میں یہ تقسیم کار مفید ہی ثابت ہوئی - ویدوں کے منتر الاپنے اور گانے کے لئے برھمنوں نے اپنی آواز کو درست کیا اور علم موسیقی کی باریکیوں میں غور و خوض کرنے لگے - گویا اب یہ علم سوسائٹی کے ذھین افراد کے زیر نگرانی منظم ہونے لگا - اصحاب ذوق مصوری، شاعری یا موسیقی کو بطور مشغلہ سیکھنے لگے -

اب زمانے نے بھی پلٹا کھایا - ملک میں بڑے بڑے شہر آباد ہوگئے اور موسیقی جب ان شہروں میں آئی تو اپنے دیہاتی لباس سے شرمانے لگی - شہریوں کو لبھانے اور ان کے دل میں جگہ پانے کے لئے اسے نیا روپ دھارنا پڑا - امیر لوگوں کی مجلسوں میں شوقین حضرات حاضر ہوکر اپنی خوش گوئی سے داد و تحسین حاصل کرتے - جن جن کو انعام و اکرام کا چسکا پڑا وہ سنگیت ہی کے بن کے رہ گئے - سب کام چھوڑ کر اس کی طرف توجہ دی، نئی دھنیں جو ان داتاؤں کو زیادہ لبھا سکیں تیار کرنے کی کوشش کی گئی -

چنانچہ نئی نئی طرحیں ڈالی گئیں - نئے گیت تیار کئے گئے، لے میں شوخی پیدا ہوئی ، نغموں کی پھواریں پڑنے لگیں، بذلہ سنجی اور خوش گفتاری کی پھلجھڑیاں چھوٹنے لگیں - مرلی اور بنسری کا ساتھ وینا دینے لگی - ڈمرو پھول کر کپا ہوگیا اور مردنگ کی شکل اختیار کر لی - شٹاتیتو کے سو تار یکے بعد دیگرے بجنے لگے - سادھو کا اکتارا ترقی کر کے تین تار کا تان پورہ بنا - انسان کی آواز جب سازوں سے ہم آھنگ ہوئی تو ایسا معلوم ہوا جیسے دھرتی اور آکاش لے کے چکر میں آگئے اور نغمے کی فراوانی سے ان میں لاھوتی رقص پیدا ہوگیا -

بعض کی نگاہ میں دنیا پاپ کی نگری بن گئی - عیش و طرب کی گود میں نومیدی و غم، رنج و الم پلنے لگے - دنیا کے لالچی بندوں کے دھندے فقیر منش طبیعتوں کو کھلنے لگے - وردھ من نے مکشا حاصل کرنے کی تلقین کی تاکہ انسان جنم اور مرتو کے چکر سے چھٹکارا پائے - مہاویر کو فوت ہوئے کوئی زیادہ عرصہ نہیں ہوا تھا کہ مہاتما بدھ نے کہا ''جیون دکھ اور نراشا سے بھرا ہوا ھے - جیون

ادھیکار اور بھوگ کے پیچھے بھاگنا بے کار ہے، اس سے تکلیفیں اور بڑھتی ہیں۔ اپنی خواہشات کو دبانے اور نیکی کی راہ چلنے سے نروان حاصل ہوتا ہے''۔ غرضیکہ جین اور بدھ مت دونوں نے موسیقی کے جوش پر اوس ڈالنے کی کوشش کی۔ مگر بڑھتے سیلاب کون روک سکتا ہے؟ موسیقی جینوں اور بدھوں کے نہانخانوں میں بیراگن کے روپ میں گیت گانے لگی۔ سنگیت ودیا کا پرچار اور زیادہ ہونے لگا۔ یونان کا ایک بہت بڑا مفکر اور موسیقی داں، حکیم فیثاغورث خاص طور پر دور دراز کا سفر طے کرکے ہندوستان آیا اور یہاں کے گنیوں سے ہندی سنگیت سیکھا۔ جب واپس یونان پہنچا تو اس نے یونانی موسیقی میں بیس ہندوستانی ٹھاٹھ شامل کئے۔ ان ہندی ٹھاٹھوں کو یونان دو ہزار پچاس برس تک استعمال کرتا رہا حتیٰ کہ ۱۶۰۰ع میں مغربی موسیقی صرف ایک میجر اور دو مائی نر اسکیلوں پر محدود ہوگئی اور یہ بیس ہندوستانی ٹھاٹھ ترک کر دئے گئے۔ فیثاغورث جہاں ہندوستانی سنگیت سیکھ کر گیا وہاں ہندی پنڈتوں کو کئی ایک یونانی نغموں اور ٹھاٹھوں سے بھی آگاہ کر گیا۔ جس سے ہندوستانی موسیقی کو وسیع ہونے کا موقع ملا۔

حکیم فیثاغورث کے ہندوستان کی سیاحت کرنے سے دس یا پندرہ برس پہلے یعنی چھٹی صدی قبل مسیح کے وسط میں فارس کے بادشاہ، سائرس نے شمال مغربی ہندوستان پر حملہ کرکے پشاور اور راولپنڈی کے اردگرد کا علاقہ جسے 'گندھارا، کہتے تھے، مسخر کرلیا۔ دریائے سندھ گندھارا کو مشرقی اور مغربی دو حصوں میں تقسیم کرتا تھا۔ اس لڑائی کے بعد مغربی گندھارا، جس کی راجدھانی پشکلاوتی (موجودہ چارسدہ) تھی، فارس کا باجگذار بن گیا۔ سائرس کے بعد دارا نے ہندوستان کے دیگر مغربی حصوں کو بھی زیر نگیں کر لیا۔ مغربی گندھارا کے ساتھ اب سندھ کا وسیع علاقہ بھی خراج دینے لگا۔ دارا کے بعد اس کے بیٹے، زرکسیس کے عہد میں بھی یہ علاقے فارس سے ملحق رہے۔ شاہان فارس ہندوستان کے ان شمال مغربی خطوں سے ایک بڑی تعداد سپاہیوں کی بھرتی کرتے تھے۔ یہ سپاہی طاقتور اور بہادر ہونے کے ساتھ ساتھ بلا کے نیزہ باز اور تیرانداز تھے۔ چنانچہ

فارسی سپاہ کے پہلو بہ پہلو انہوں نے یورپ کی سرزمین پر بھی اپنی بہادری اور چابکدستی کے جوہر دکھائے - اس طرح ان کو دیگر ممالک میں جانے کا موقع ملا اور مختلف علاقوں اور قوموں کی معاشرت و تمدن سے شناسائی ہوئی - ان میں سے جو صاحب ذوق تھے۔ جہاں بھی گئے وہاں کی موسیقی سے نہ صرف جی بہلایا بلکہ اس سے اپنے علم میں ترمیم اور توسیع کی - جب یہ لوگ واپس اپنے وطن میں آئے تو ان میں سے بیشتر نئی باتیں سیکھ کر آئے - بیرونی ملکوں میں علم و فن کا نئی روشنی اور مختلف زاویوں سے مطالعہ کرنے کے بعد ان کے ذہنوں پر اپنے ملک کے علوم و فنون کو ترقی دینے کی نئی راہیں اجاگر ہوگئیں - فارس کے کئی بذلہ‌سنج شاعر اور سحر آفرین موسیقار سیر و سیاحت یا حصول زر کے لئے ہندوستان آئے اور اپنے ایرانی ہموطنوں کی مجلسیں گرم کرنے لگے - بڑے گھرانوں میں خوش رو اور خوش گلو غلاموں اور کنیزوں کی کمی نہیں تھی - بنا بریں ان دو صدیوں میں ہندی اور ایرانی نغموں کو آپس میں ربط و ضبط پیدا کرنے کا کافی موقع ملا - ایرانیوں کا مذہب اس وقت زرتشتی تھا - نا و نوش پر کوئی ایسی پابندی نہ تھی جس سے بزم کا رنگ پھیکا پڑتا - چنانچہ مذہب کے علاوہ دنیاوی امور میں بھی موسیقی کارفرما ہوئی اور دو سو سال تک دونوں ملکوں کی موسیقی ہم‌آہنگی کے ساتھ ایک ہی گہوارے میں پرورش پاتی رہی - ان حالات میں کیسے ممکن ہے کہ ایک کی موسیقی نے دوسرے ملک کی موسیقی سے اثر نہ لیا ہو ، اپنی ہیئت نہ بدلی ہو ؟ حقیقت میں یہ وہ زمانہ تھا جب ایرانی موسیقی بذات خود مصری موسیقی سے روشناس ہو رہی تھی - اس لئے اس ایرانی اور ہندستانی موسیقی کے باہمی اصول ، فنی یا مزاجی لین دین میں مصری موسیقی کا بھی تھوڑا بہت حصہ ہو سکتا ہے -

مغربی گندھارا اور سندھ کو سر کئے ابھی ۳۳ برس گذرے تھے کہ شہنشاہ سائرس نے مصر پر حملہ کیا اور اس پر قابض ہو گیا - یہاں کے لوگوں نے فنون لطیفہ کو نمایاں ترقی دی تھی - موسیقی مصر میں اس حسن و خوبی سے سنوری اور مرتب ہوئی کہ اس کا اثر عراقی، عبرانی اور یونانی موسیقی نے بھی بڑی حد تک قبول کیا -

یورپ کی موسیقی میں مصری موسیقی کی جو جھلک پائی جاتی ہے۔ اس کا سرچشمہ یونانی موسیقی ہی کو سمجھنا چاہیئے۔

مصری بھی دیگر قدیم قوموں کی طرح قدرتی عناصر یا اشیا کے ساتھ دیویاں دیوتا وابستہ کر کے ان کی پرستش کرتے اور ان کو خوش کرنے کے لئے گیت تیار کرتے اور گاتے۔ شاہی قانون کی رو سے مصری موسیقی میں کسی طرح کی تبدیلی نہیں کی جا سکتی تھی، اس لئے تین ہزار برس اس کے فنی نظام میں فرق نہ آیا۔ چونکہ مصری مندروں اور معبدوں کی عمارتیں بلند اور عالیشان ہوتی تھیں، اس لئے ان کے اندر گانے بجانے والوں کی تعداد زیادہ رکھنی پڑتی تھی۔ چنانچہ سازندے اکثر اوقات چھ سو تک ہو جاتے۔ یہ لوگ هارپ، لائر، عود، بنسریاں اور گھنگرو بجاتے اور تال کا کام تالی سے لیتے۔ جنگ یا جنگی نمائش میں شہنائیاں اور دف بجتے۔ بطلیموس ثانی نے جو مصر کا ایک مشہور بادشاہ تھا ایک مرتبہ ایک شاہانہ دعوت دی جس میں بارہ سو مردوں اور عورتوں نے مل کر کورس گایا۔ ان کے ساتھ تین سو یونانی کتھارے اور بیشمار بانسریاں بجائی گئیں۔ اهل مصر مذہبی رسوم اور غیرمذہبی مجلسوں میں ناچتے گاتے تھے۔ مرد پنجوں کے بل یا بہت مشکل قسم کا بازی گروں جیسا ناچ ناچتے۔ مگر عورتوں کا ناچ سست اور نرم لے ہوتا تھا۔

مصری موسیقی تین ہزار قبل مسیح میں کئی وجوہ کی بنا پر بیشک اونچا درجہ رکھتی تھی لیکن امتداد زمانہ سے اس میں کمزوریاں پیدا ہوگئیں۔ ۵۲۵ قبل مسیح میں جب شہنشاہ سائرس نے مصر کو فتح کیا تو ایرانی اور مصری موسیقی کے امتزاج، فاتح قوم کی سرگرمیوں اور مفتوح مصریوں کی بیداری سے مصری موسیقی میں تازہ جان پڑنے لگی۔ مصر کو شکست دینے سے تقریباً پچیس برس پیشتر سائرس پہلے گندھارا اور پھر سندھ کو اپنی مملکت میں شامل کر چکا تھا۔

دریائے سندھ کے مشرق میں مشرقی گندھارا ٹیکسلا اور راولپنڈی کے علاقوں پر مشتمل تھا۔ اس کی سرسبزی و شادابی اس کے حکمراں

راجہ امبھی کے لئے مایۂ ناز تھی ۔ اس کا دارالخلافہ ٹیکسلا ایک خوبصورت اور خوش وضع شہر تھا اور سرائے کالا کے نزدیک اس شاہراہ پر آباد تھا جو وسط ایشیا کو ہندوستان سے ملاتی تھی ۔ اس لئے اس کی تجارتی منڈی کا شہرہ دور و دراز متمدن ملکوں تک پہنچا اور بیرونی ممالک اس کی طرف للچائی ہوئی نگاہوں سے دیکھنے لگے ۔ تجارت کے علاوہ یہ شہر علم و فضل کا مرکز تھا اور مختلف ملکوں اور شہروں سے طالب علم تین ویدوں اور علوم و فنون کے اٹھارہ شعبوں کی تعلیم حاصل کرنے کے لئے اس کی طرف کھنچے آتے تھے ۔ کہا جاتا ہے کہ مشہور رزمیہ نظم مہابھارت پہلی مرتبہ اسی شہر میں پڑھی گئی ۔ سنگیت کے ماہر گورو بھی یہاں موجود تھے اور اعلیٰ درجہ کے گویوں اور گائنوں کی بھی کمی نہیں تھی ۔

۳۳۶ ق ۔ م میں یونان کے شہر مقدونیہ کے تخت پر سکندر ۲۰ سال کے عمر میں بیٹھا ۔ اس جواں سال اور بلندآہنگ بادشاہ کو ملک گیری کا بہت شوق تھا ۔ چند ہی سالوں میں اس نے مصر اور ایران کو مسخر کر لیا اور ۳۲۷ ق ۔ م میں ہندوستان کی طرف بڑھا ۔ کابل ، چترال اور سوات کو لتاڑتا ہوا اوہند کے مقام پر کشتیوں کے پل سے دریائے سندھ کو پار کیا ۔ ٹیکسلا کے راجہ امبھی نے اطاعت قبول کی ۔ پورس نے جہلم کے مقام پر شکست کھائی ۔ سکندر ہندوستان میں تقریباً تین برس رہا ۔ نصف سے زیادہ وقت اس نے دریائے سندھ مشرقی علاقوں میں گذارا ۔ اس عرصے میں اس نے دریاؤں کے کنارے نئے شہر آباد کئے جن میں یونانی فوجی دستے رکھے گئے اور ایرانی یا یونانی گورنر ان کے نواحی علاقوں کے نظم و نسق کے لئے تعینات ہوئے ۔ پٹلا یا پٹالا (موجودہ حیدرآباد سندھ) میں کشتیوں کے لئے گودیاں تعمیر کرائی گئیں ۔ لشکر میں مصریوں اور ایرانیوں کی تعداد بھی اچھی خاصی تھی ۔ لہذا جب کہیں فوجیں ڈیرہ ڈالتیں اور حالات ساز گار ہوتے تو مصری، ایرانی اور یونانی نغموں سے فضا معمور ہو جاتی ۔ مغنی کو ساز کا سہارا ہوتا ہے اور ساز انسانی آواز کی معیت کے بغیر بھی نغمہ طرازی کر سکتا ہے ۔ اس لئے شمشیر و سناں کے ساتھ طاؤس و رباب بھی لازمی سمجھے گئے ۔ گویا تینوں ملکوں کے ساز بھی ان جری افواج کے ساتھ ہندوستان میں داخل ہوئے ۔

جب راجہ امبھی نے سکندر اعظم کو اپنے دارالخلافہ ٹیکسلا میں ٹھہرایا تو اس گرامی قدر مہمان کی دلبستگی اور خوشنودی کے لئے پرتکلف شاہانہ دعوتوں کے علاوہ ناچ اور گانوں کی صورت میں اس نے کیا کچھ نہ کرایا ہوگا - فاتح اور مفتوح دونوں نے موسیقی کے میدان میں اتر کر اپنے جوہر دکھائے ہوں گے۔ ٹیکسلا کی عیش و طرب کی محفلوں کو مناسب مواقع اور مقامات پر بار بار دھرایا گیا ہوگا۔ پنجاب کے دیہاتیوں اور ہندی سنگیت کے ماہر پنڈتوں نے کئی مرتبہ ان جابر سرداروں اور سپاہیوں کی خدمت میں غمناک لوک گیت اور درد آگیں نغمے اشک آلود آنکھوں اور متبسم ہونٹوں سے گائے ہوں گے - بالآخر چندر گپت مسلمہ طور پر شمالی اور شمال مغربی ہندوستان اور مشرقی افغانستان کا مہاراجا بن گیا۔ بہت سے ایرانی اور یونانی افسروں اور سپاہیوں نے چندر گپت کی ملازمت اختیار کر لی اور یہیں کے ہو رہے۔ اس طرح وہ سمبند جو ایرانی یونانی اور ہندی سنگیت میں سکندر اعظم کے ساتھ شروع ہوا، رفتہ رفتہ مضبوط ہوتا گیا۔

یونانی موسیقی کی جڑیں ہندی سنگیت کی طرح اپنے ملک کی دیو مالا میں گڑی ہوئی تھیں۔ یونانی کئی طرح کے ٹھاٹھ استعمال کرتے تھے جن میں سات کے متعلق وثوق سے کہا جا سکتا ہے لیکن راگنیوں اور طرزوں کے بارے میں حکیم فیثاغورث کے ذریعے یونان کی موسیقی نے ہندی موسیقی سے بھی کافی استفادہ کیا۔ پیچھے بیس ٹھاٹھوں کاجو ذکر کیا گیا ہے وہ دراصل بیسوں ''جاتیاں'' ہیں جو موجودہ راگنیوں کی مترادف ہیں' بیس ٹاٹھ نہیں ہیں۔ یونانی سازوں میں سے ایک آدھ کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے لیکن یہاں ان سازوں کی کی فہرست دی جاتی ہے۔ جو اُس زمانے میں رائج تھے :-

۱ - پینز پائیپ (PAN'S PIPE): نے کے چھوٹے بڑے ٹکڑے جن کے سوراخ نیچے سے بند ہوتے ہیں، پہلو بہ پہلو باندھ دئیے جاتے ہیں - ہونٹوں کو اُن کے کھلے منہ کے ساتھ جوڑ کر پھونک سے بجاتے ہیں۔

۲- مانو کارڈ: یہ ساز حکیم فیثا غورث نے غالباً ہندوستان کو دیکھنے کے بعد ایجاد کیا۔ یہ ایک طرح کا ایکتارا تھا جس کے اوپر کی کھونٹی مختلف سر نکالنے کے لئے ساز کے ڈانڈ پر پھلائی جاتی تھی۔

۳- لائر: یہ تار کا ساز تھا - اسے کچھوے کی ھڈی سے بناتے اور انگلیوں یا مضراب سے بجاتے تھے۔ اسے یونانی اپنا قومی ساز سمجھتے تھے۔

۴- کتھارا: یہ ایک قسم کا لائر تھا۔ لیکن اس کی بناوٹ میں کچھوے کی ھڈی استعمال نہیں کی جاتی تھی۔ حجم میں لائر سے ذرا بڑا تھا اور اسے پیشہ ور سازندے بجاتے تھے۔ اس پر پندرہ یا اٹھارہ تار چڑھائے جاتے تھے۔

۵- آلوز (AULOS): یونانی بنسری جو مغربی شہنائی (OBOE) سے زیادہ مشابہ تھی۔ عموماً دو بنسریوں کو جو لمبائی میں چھوٹی بڑی ھوتی تھیں، الغوزہ کی طرح بجایا جاتا تھا - ان کے علاوہ جنگ میں بجانے کے لئے شہنائیاں تھیں - معبدوں میں بجانے کے لئے الگ قسم کی شہنائیاں بناتے تھے۔ یہ دونوں قسم کی شہنائیاں بگل سے ملتی جلتی تھیں -

چندر گپت موریا ۲۹۷ ق - م میں فوت ھوا - اس کے بعد اس کا بیٹا بندوسار اور پھر اشوک تخت نشیں ھوا - کالنگہ کی لڑائی کا اشوک کے دل پر اس قدر گہرا اثر پڑا کہ اس نے اپنا طریق عمل یکسر بدل دیا۔ بدھ مت کی پیروی اختیار کر کے مشرق و مغرب میں مبلغ بھیجے - جنوبی ھند، سیلون، شام، مصر اور وہ علاقے جہاں سکندر اعظم کے جانشیں بر سر اقتدار تھے، بدھ مت سے اثرپذیر ھوئے بغیر نہ رہ سکے -

موریا خاندان کے کمزور ھو جانے کے بعد ملک چھوٹے چھوٹے راجواڑوں میں تقسیم ھوگیا اور یونانی نسل کی وسط ایشیا میں رہنے

والی قوموں نے دوبارہ ہندستان پر حملے کر کے کم از کم پنجاب کو اپنے علاقے میں شامل کر لیا۔ اس طرح شمال مغربی ہندوستان دو سو سال تک یونانیوں کے قبضے میں رہا۔ چونکہ اب یونانی حکومت نے اپنے قدم جما لئے تھے، اس لئے یونانی علماء، حکماء اور اصحاب فن ہندوستان میں بڑی تعداد میں آئے اور حکومت و فن سے اپنے زیرنگیں علاقوں کو مالا مال کیا۔ بہت سے ہندوستانیوں نے شمالی افغانستان اور ترکستان میں بکار سرکار یا بغرض تجارت بودو باش اختیار کر لی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ یونانی اور ہندی نغمے ایک ہی فضا میں الاپے جانے لگے اور اکثر و بیشتر دونوں قوموں کی موسیقی کے قواعد اور قوانین کے اختلاط سے گانوں کی طرزیں مرتب ہوئیں، بالکل اسی طرح جس طرح آج کل پاکستان اور ہندوستان میں مغربی موسیقی کی دھنوں کو اپنایا جا رہا ہے۔ اور ان پر ہندی اور اردو زبان کے گانے باندھے جا رہے ہیں۔

جب بھی دو مختلف قوموں کی معاشرت کا آپس میں ملاپ ہوا تو ایک دوسرے کی موسیقی کے دونوں قوموں کی زبان میں چربے اتارے گئے - قدامت پسند لوگ چیختے چلاتے رہ جاتے ہیں کہ فن موسیقی کی تذلیل ہوگئی۔ آبا و اجداد کی وراثت میں ناموزوں پیوند لگ گئے وغیرہ وغیرہ۔ لیکن ہونے والی بات ہوکر رہتی ہے۔ باہمی تعلقات سے جہاں لباس، خور و نوش، رسم و رواج اور دیگر مشاغل میں تبدیلیاں پیدا ہوجاتی ہیں وہاں فنون لطیفہ نئی راہیں ڈھونڈنے لگتے ہیں اور انوکھی شکلیں اختیار کر لیتے ہیں۔ موجودہ زمانے کے فلمی گانوں پر ناک بھوں چڑھانے والوں کے باوجود مشرق کی موسیقی پر مغربی رنگ تیزی کے ساتھ چڑھ رہا ہے اور پھر ایسے حالات میں کہ انگریز ملک سے جا چکے ہیں او محکومیت کا احساس ختم یا انتہائی درجے تک کمزور ہو چکا ہے۔

ہندوستان نے یونانی طب کو حاصل کیا، یونانیوں نے ایورویدک طریقۂ علاج اور جڑی بوٹیوں کے علم سے فائدہ اٹھایا۔ شاہ مینانڈر نے جب بدھ مذہب اختیار کیا تو اپنے قدیم دیوتا ,, اپالو ،، کے نمونے پر روسی سنگتراش سے مہاتما گوتم بدھ کا ناک نقشہ تیار کرایا۔

اور ہندوستانی سادھوؤں کا لباس پہنایا ۔ گندھارا میں بدھ کے ان ابتدائی بتوں نے ہندوستانی بت‌تراشوں کی ذہنیت میں کافی انقلاب پیدا کیا ۔ دوسرے فنون کے ساتھ بھی یہی معاملہ پیش آیا ۔

موریا حکومت کی ابتدا یعنی ۳۲۴ ق ۔ م سے لیکر ۳۲۰ عیسوی تک کے زمانے میں موسیقی اور دیگر فنون لطیفہ کو ترقی حاصل کرنے کا کافی موقع ملا ۔ یہ وہ زمانہ ہے جس میں ایک ہی بادشاہ یا راجہ کی حکمرانی میں ہزاروں میل لمبے چوڑے علاقے آ گئے ۔ سلطنت کا نظام پہلے سے کہیں بہتر ہو گیا اور ملک میں امن بڑھ گیا ۔

اس عہد میں خوش‌حالی کا دور دورہ تھا ۔ ایسے حالات میں فنون لطیفہ کس طرح نہ پلتے ۔ دل خوش کرنے کیلئے قصے کہانیاں گھڑی گئیں ۔ یونانی خوش‌بیان ڈی ون کرسوسٹوم کہتا ہے کہ ہندوستان میں یونانی اقتدار کے زمانے میں ہومر کے کلام کا مقامی زبان میں منظوم ترجمہ مقامی طرز اور انداز میں گایا جانے لگا ۔ مذہبی بھجنوں کے علاوہ دیگر مضامین بھی گیتوں کی شکل و صورت اختیار کرنے لگے ۔ حقیقت میں یہ لوک گیت کی ترقی کا زمانہ تھا ۔ مذہبی کیرتن تو عبادت کا ایک ضروری حصہ تھے، شادی بیاہ کے گیت، سال کی مختلف فصلوں کے گیت، تہواروں کے گیت، ہل چلانے، نلائی کرنے، فصل کاٹنے اور کھلیان پر کام کرنے کے گیت، کشتی‌رانی، رتھ بانی کے گیت ۔ یہ گیت دیہاتی فی البدیہہ تیار کرتے تھے ۔ زمانے کی رفتار کے ساتھ ساتھ ان کے لفظوں اور طرزوں میں معمولی تبدیلیاں ہوئیں ۔ اصلی ڈھانچے قریب قریب وہی رہے ۔ ان چھ صدیوں میں ہندوستانی دیہاتیوں کی خوش حالی نے ہندی لوک گیتوں کو معیار کمال پر پہونچایا، بڑے بڑے شہروں اور درباروں میں ان گیتوں نے راگ راگنیوں کی شکل اختیار کی اور بعد میں ہندی کلاسیکی موسیقی کے سرمائے میں انہی کی بدولت معقول اضافہ ہوا ۔

اس زمانے میں ہندوستانیوں کی یونان اور اٹلی میں سالہا سال آمد و رفت رہی اور کئی ہندوستانی مفکر، تاجر اور سیاح ایتھنز کی علمی مجلسوں اور سکندریہ کی منڈیوں میں مصروف کار نظر آتے تھے ۔

یونانی حکیموں اور سائینس دانوں کے لئے ھندوستانیوں کے دل میں بڑی توقیر تھی - مشرق اور مغرب کی باھمی تجارت سے دونوں کے فنون لطیفہ ایک دوسرے سے متاثر ھوتے رھے -

گپتا خاندان کا سمدر گپت نہ صرف اعلیٰ درجے کا کوی بلکہ مروجہ سنگیت کا بھی بہت بڑا ماھر تھا- اس کے دربار میں بےشمار علماء، فضلاء، شاعر اور موسیقی دان موجود تھے - اس کے علاوہ اس نے دوسرے مختلف علاقوں کے موسیقار اپنے دربار میں ملازم رکھے ہوئے تھے - چندر گپت ثانی کے زمانے میں علم و ادب، ڈرامہ اور فن موسیقی کو بہت فروغ حاصل ھوا -

اس زمانے تک لوک گیت کے علاوہ کلاسیکی موسیقی بھی ایک حد تک نشو و نما پا چکی تھی - مگر کلاسیکی موسیقی کے گیتوں کے بول عموماً مذھبی رنگ لئے ھوئے تھے - جن میں ھلکاپن کسی عنوان بھی مناسب نہ تھا- وید کے منتروں کی طرزوں میں بھی سنگیت کے اعتبار سے بہت سادگی مگر ثقاھت تھی- لہذا چندر گپت کے زمانے میں ایسی موسیقی ایجاد کرنے کی ضرورت پیش آئی جس میں تفریح کا سامان زیادہ ھو- اس مقصد کو پورا کرنے کیلئے سنگیت نے ڈرامے اور اسٹیج کو سنوارنا شروع کیا - ڈرامہ دھارمک ھوتا خواہ سوشل' اس کی موسیقی میں تفنن طبع کا حصہ زیادہ رکھا گیا اور اس قسم کی موسیقی کو بڑی شہرت اور مقبولیت حاصل ھوئی- کلاسیکی موسیقی کی تنظیم سن ۳۵۵ ق- م سے ذرا پہلے شروع ھوچکی تھی - جب کہ بھرت نے ''نٹ شاستر'' کے نام سے ایک بسیط کتاب ڈرامہ، ناچ اور سنگیت کے فن پر تصنیف کی تھی اور جس میں سر، شرتی، سپتک، گرام اور مورچھنا پر بھی بحث کی گئی تھی اور سنگیت جاتیوں سے مرتب تھا - راگ راگنیوں کا سلسلہ باقاعدہ طور پر ابھی نہیں چلا تھا - راگ راگنیوں نے کہیں چوتھی صدی عیسوی کے لگ بھگ جاکر جنم لیا اور یہ زمانہ چندر گپت وکرمادتیہ کا تھا - اسی زمانے میں 'ومیٹنگ'' نامی ایک شخص نے سنگیت پر ایک کتاب لکھی جس کا نام ''براھت دیشی'' تھا - اس میں سنگیت کو راگ راگنیوں سے مرتب کیا گیا -

سنہ ۶۰۶ء میں ہرش نے قنوج کو راجدھانی بنا کر ایک بہت بڑی سلطنت کی بنیاد رکھی۔ اس کے دور میں رقص و سرود کا دور دورہ تھا۔

مشہور چینی سیاح، هیوان سانگ سنہ ۶۳۰ء میں هندوستان آیا اور سنہ ۶۴۵ء میں افغانستان اور ترکستان سے هوتا هؤا واپس چین پہنچا۔ جب وہ صحرائے گوبی سے گذر رہا تھا تو اسے کم از کم دو ایسے آباد اور شاداب مقام ملے جہاں کے باشندوں کی تہذیب و تمدن، ان کی معاشرت اور ان کے فنون مختلف قوموں کے اختلاط کا ایک خوب صورت نتیجه تھے۔ پہلا مقام ترخان تھا۔ یہاں هندوستانی، چینی، فارسی اور یورپین تمدن نے مل کر ایک نئی، خوش آئند شکل اختیار کر لی تھی۔ بدھ مت اور سنسکرت زبان دونوں ان پر اثرانداز تھے۔ دوسرا مقام کچه تھا۔ وسطی ایشیا کے اس شہر میں بھی مخلوط قسم کی تہذیب تھی۔ یہاں کے لوگوں نے مذهب اور فنون لطیفه هندوستان کے اختیار کر رکھے تھے، تجارت اور معاشرتی قوانین ایران کے مرهون منت تھے اور زبان سنسکرت، پرانی فارسی، لاطینی اور ''سیلٹک'' کا مرکب تھی۔ یہ علاقه عورتوں کے حسن اور موسیقی کی دلکشی میں بہت شہرہ رکھتا تھا۔ ان مقامات کی تہذیب اس امر کا ثبوت دیتی هے که صرف هندوستانی موسیقی نے هی بیرونی ملکوں کی موسیقی سے استفادہ نہیں کیا بلکه هندی موسیقی سے دیگر ممالک کی موسیقی بھی اثر لئے بغیر نه رہ سکی۔

(تلخیص: سلسلۂ مضامین مطبوعه ''ماہ نو'')

موسیقی میں مسلمانوں کا حصّہ

سید عابد علی عابد

اسلامی موسیقی کے تنوع، حسن و جمال، بانکپن اور نوک پلک کے متعلق نقادوں کا متفقہ فیصلہ ہے کہ ایسے دلآویز عناصر موسیقی کے کسی اور نظام میں کم موجود ہیں۔ البتہ اختلاف اس مسئلے پر ہے کہ اسلامی موسیقی کی تاسیس کس طرح ہوئی۔ اور اس کے فنی نظام کی تکمیل جن اصولوں پر مبنی ہے۔ وہ کہاں سے اخذ کئے گئے ہیں۔ مہدی اپنی تصنیف ''موسیقی دور ساسانی میں''میں یہ دعوے کرتے ہیں۔ کہ اسلامی موسیقی در اصل ایرانی موسیقی سے ماخوذ ہے۔ انہوں نے اس سلسلے میں بہت سے شواہد جمع کئے ہیں۔ لیکن جو بات واقعی قرین قیاس لگتی ہے۔ وہ یہ ہے کہ آج تک اسلامی ممالک میں موسیقی کی اصطلاحات اور دھنوں کے نام اکثر و بیشتر ایرانی ہیں۔ اس اجمال کی تفصیل میں ابھی پیش کرتا ہوں۔ لیکن اس سے پہلے یہ سن لیجئے کہ ایران قدیم میں خسرو پرویز کے دربار سے ایک نہایت مشہور ساز نواز اور مغنی وابستہ تھا۔ جس کی غنائی تصنیفات اور تالیفات ''خسروانیات'' کہلاتی ہیں۔ تاریخ نے اسے باربد کے نام سے یاد کیا ہے۔ ملک الشعراء بہار کی تحقیق یہ ہے کہ یہ اصل میں

پہوہبد تھا یعنی پہریدار کہ فارسی میں بد کا لاحقہ دار ہی کے معنی میں آتا ہے - کہ سپہ سالار کو سپہبد کہتے ہیں - بہ امتداد زمان پہرہبد باربد میں تبدیل ہوگیا ہے - اگر یہ تحقیق درست ہے تو یہ ماننا لازم آئے گا کہ باربد نام نہیں بلکہ اس مشہور مغنی کے پیشے کا اظہار کرتا ہے - بہرحال نظامی نے اپنی مشہور مثنوی ''شیریں خسرو'' میں موسیقی کی دھنوں کا ذکر کیا ہے - جو خسرو کے دربار میں مقبول تھیں - اور جو باربد سے منسوب تھیں - ان کے نام سن کر یوں معلوم ہوتا ہے - جیسے کسی نے کانوں میں رس گھول دیا ہو - کچھ ناموں کا ذکر میں ابھی کرتا ہوں -

مہدی نے جو دعویٰ کیا ہے - اس کی توضیح کرتے ہوئے وہ کہتے ہیں کہ ایرانی موسیقی کا نظام سات دستگاہوں میں منقسم ہے - تفصیل یہ ہے : ماھنوز - راست پنجگاہ - چہارگاہ - شوز - سرگاہ - ھمایوں - نوا -

انہوں نے ساتوں دستگاہوں کے گوشے اور مقام بھی گنوائے ہیں اور دعویٰ کیا ہے کہ مصر - سوریا - لبنان - عراق، مراقش اور تیونس کی موسیقی میں ایرانی مقامات موجود ہیں - ان میں مشہورترین یہ ہیں: عراق - حجاز - حسینی - شاھناز - بابا طاھر - منصوری - شستری - مہدی کی تحقیق یہ ہے کہ عربوں نے اپنی موسیقی ایرانی موسیقی پر رکھی اور اسکی صورت یوں پیدا ہوئی کہ جب عربوں نے ایران فتح کیا تو ایرانی مغنی عرب پہنچے - اور خلفاء کے دربار سے منسلک ہوگئے - کہ عرب خود بھی اس حقیقت کو تسلیم کرتے ہیں - کہ قدیم‌ترین عرب مغنی مثلاً عیسیٰ بن عبداللہ (دوسری صدی ھجری) اور ابو عثمان سعید، ایرانی استادوں کے تربیت‌یافتہ تھے - ایک چیز اور بھی مہدی کے دعویٰ کی موید ہے - اور وہ یہ کہ فارابی (دسویں صدی عیسوی) نے جن سازوں کا نام لیا ہے وہ خود بتاتے ہیں کہ ھمارا تعلق ایران سے کتنا گہرا ہے - مثلاً طبنور خراسائی - طبنور شیراز - عود - دونائی اور سرنائی -

عربی موسیقی کی لطافت، نزاکت اور تنوع کو ملحوظ رکھا جائے - اور ساتھ ھی ایرانیوں کی لطافت طبع کو نظر انداز نہ کیا جائے تو

ہمیں مہدی کے بیانات کو قبول کر لینے میں کوئی تامل نہ ہونا چاہیئے - بہرحال موسیقی کی ابتداء کی صورت کچھ ہی کیوں نہ ہو اس میں کوئی شک نہیں کہ جب عباسیوں کے زمانے میں دربار ایرانی رنگ میں رنگا گیا - اور برامکہ نے داد و دھش میں حاتم طے کو مات کرنا شروع کیا - تو عرب کی سرزمین سے ایسے ایسے مغنی پیدا ہوئے جن کے دلکش افسانے آج تک ''کتاب الاغانی'' کے صفحات پر جگمگ جگمگ کرتے ہیں - ابراہیم موصلی اور اسحاق موصلی، جیسا ان کے ناموں سے ظاہر ہے، ایرانی نژاد تھے - اسحاق نے موسیقی پر کتابیں لکھی ہیں اور فیثاغورث کے نظام سے بہ تفصیل بحث کی ہے - موسیقی کا نظام سات اصولوں یعنی صوت، ابعا، اجناس، انواع، انتقال، تالیف اور ایقاع پر مبنی تھا - اور اکثر مؤلفوں نے انہی چیزوں سے بہ تفصیل بحث کی ہے - ہندوستان کی کلاسیکی موسیقی کی طرح عربوں کے ہاں بھی غنائی ترسیم یعنی Notation بہت کم تھی - جو لوگ موسیقی کی تعلیم حاصل کرتے تھے وہ بہ استداد زماں سروں کے پیچ و خم اور ان کے نشیب و فراز سے آگاہ ہو جاتے تھے - یعنی پہلے طالب علم کن رسیا ہوتا تھا پھر کنیس -

شعر سے موسیقی کا کتنا گہرا تعلق ہے وہ اس بات سے واضح ہوگا کہ خلیل بن احمد نے جب عروضی اوزان جمع کئے تو ساتھ ہی صوت اور ایقاع پر بھی ایک کتاب لکھی - وہ اس نقطے سے واقف تھا کہ شعر اور نغمے میں چولی دامن کا ساتھ ہے - اور حروف و الفاظ کی صوت غنائی اہمیت اختیار کر سکتی ہے - یہ اس مسئلے کی تفصیل کا موقع نہیں ہے - لیکن میں نے سنسکرت کے جن عالموں سے استفادہ کیا ہے، یعنی اسی سلسلے میں، ان سب کا دعویٰ ہے کہ اس زبان میں حروف کی غنائی اہمیت مسلم ہے - میرا اپنا خیال یہ ہے کہ فارسی اور اردو کے حروف تہجی کی ترتیب غنائی ہے - یونان والوں نے موسیقی اور غنا کے سلسلے میں جو کام کیا تھا - عربوں نے وہ بھی اپنی زبان میں ترجمہ کر ڈالا - کیندی اور فارابی کی تصنیفات ظاہر کرتی ہیں کہ جہاں مسلمانوں نے یونانیوں سے فیض اٹھایا ہے - وہاں انہوں نے اپنی استفادی صلاحیتوں کو بھی زنگ نہیں لگنے دیا - فارابی نے یونانیوں کے نظام موسیقی پر کڑی نکتہ چینی کی - وہ خود

ماھر سازنواز تھا - اور اس کی تالیف ''کتاب الموسیقی'' میں بہت کچھ لکھا ھے - لیکن اسے استاد کا لقب نہیں دیا جاتا - کیونکہ وہ خود نہ ساز بجا سکتا تھا نہ گا سکتا تھا - اخوان نے بھی موسیقی کے سلسلہ میں خاصہ کام کیا ھے - ایسا معلوم ھوتا ھے کہ یہ لوگ موسیقی اور ریاضی کے باھمی ربط کی توضیح کو زیادہ اھم خیال کرتے تھے -

جب ارباب تصوف نے حال و قال کی محفلیں گرمائیں اور خوش گلو قوالوں نے وجد کا سامان پیدا کرنا شروع کیا تو اسلامی دنیا میں موسیقی کو اور بھی ترقی ھوئی - سلاجقہ کبیر کے زمانے میں ترانہ ایجاد ھوا - رباعی کو ایک خاص دھن میں گاتے تھے - تو اسے ترانہ کہتے تھے - صاحب ''قابوس نامہ'' لکھتے ھیں - کہ ترانہ کی دھنیں اتنی شیریں ھوتی تھیں اور ان کے اثر کی یہ کیفیت ھوتی تھی کہ پاکباز عورتیں دیوانہ وار بیتاب و بےقرار ھوکر گھروں سے نکل آتی تھیں -

امام غزالی نے موسیقی سے بحث کرتے ھوئے ''احیاء العلوم'' میں ان مسائل سے تعرض کیا ھے - کہ غنا کی حرام اور حلال صورتیں کون کون سی ھیں - موسیقی سے تواجد کس طرح پیدا ھوتا ھے - سماع کی شرائط کیا ھیں - تواجد اور احوال و مقامات میں کیا تعلق ھے - اس میں کوئی شک نہیں کہ اگر تصوف موسیقی کو اپنا نہ لیتا تو اسلامی ممالک میں اسے یہ فروغ ھرگز نصیب نہ ھوتا - کیونکہ سخت گیر فقیہوں نے اس پر اتنی پابندیاں لگا رکھی تھیں - کہ فن کار اس طرف متوجہ ھوتے بھی تو کچھ پریشان ضرور ھوتے - تصوف کی مقبولیت نے سماع کا جواز پیدا کیا اور پھر اس کے بعد موسیقی کے فروغ میں کوئی چیز مانع نہ رھی - حال ھی میں ایک فاضل مصنف نے اپنی تالیف میں یہ دعویٰ کیا ھے کہ موسیقی کی ممانعت کسی نص صریح سے ثابت نہیں ھوتی - اس دعویٰ کی صحت یا غلطی معرض بحث میں نہیں - کہنا فقط یہ مقصود ھے کہ شروع سے لے کر اب تک موسیقی پر پابندیوں کے باوجود اس فن کو تمام اسلامی ممالک میں فروغ حاصل ھوتا رھا ھے - اور اس کا جواز بھی ڈھونڈا جاتا رھا ھے -

امویوں اور عباسیوں نے موسیقی کی جو قدردانی کی تھی اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ مغرب میں بھی یعنی اندلس میں فلسفی اور مفکر اس علم کے مطالعے کی طرف مائل ہوئے - چنانچہ ابن باجہ، ابن رشد اورا بن صابری نے موسیقی کے مختلف مسائل سے بڑی تفصیل سے بحث کی ہے - اندلس کے بعض مصنفوں نے موسیقی کا شرعی جواز ڈھونڈنے کی کوشش بھی کی ہے - یہی صورت عراق اور مصر میں پیدا ہوئی، امراء، خلفاء اور باثروت لوگ موسیقی کے شائق تھے اور ظاہر ہے کہ جب یہ طبقہ کسی چیز کی طلب کرتا ہے تو اسے مہیا کرنے والے فن کار بھی ضرور ظہور کرتے ہیں - جب منگولوں نے اسلامی دنیا پر حملہ کر کے اسلامی ثقافت اور تہذیب کی بنیادیں ہلا ڈالیں تو گمان یہ گذرتا تھا کہ اب شاید اسلامی ممالک میں بالعموم اور ایران میں بالخصوص موسیقی کا چراغ کبھی نہ جلے گا - لیکن تعجب کی بات ہے کہ ایل‌خانوں کے عہد حکومت سے پہلے بھی ایسا نہیں ہوا - فلسفی اور علما برابر موسیقی کے اصولوں سے بحث کرتے رہے - مثال کے طور پر نصیرالدین طوسی، شمس الدین محمود اور محمد آملی نے اپنی تصنیفات میں موسیقی کے دقیق مسائل سے تعرض کیا ہے - ''درۃ التاج'' اور ''نفائس الفنون'' میں اس فن کے غوامض سے نہایت دلکش انداز میں بحث کی گئی ہے - جس طرح ہندوستان میں مصوری اور معماری کا ایک نیا دبستان قائم ہوا کہ یہاں کے فنکاروں نے کچھ مسلمانوں سے سیکھا اور کچھ مسلمانوں کو سکھایا - اسی طرح ہندوستان کی کلاسیکی موسیقی بھی مسلمانوں کے نظام سے متاثر ہوئی - یہ درست ہے کہ ہندوستان کے کلاسیکی سنگیت کا نظام اتنا مکمل، دقیق اور پیچیدہ ہے اور یہاں کی لے‌کاری اتنی دلنشیں ہے کہ ان دونوں چیزوں میں کسی قسم کا اضافہ ناممکن نظر آتا ہے - لیکن اس کے باوجود مسلمانوں کے یہاں آنے کے بعد ہندوستان کے کلاسیکی سنگیت میں نہایت معنی‌خیز تغیرات پیدا ہوئے - اس سلسلے میں سب سے پہلے امیر خسرو کا نام لینا چاہیئے - جن کے فضل و کمال کے تنوع کا یہ عالم ہے - کہ شعر میں سعدی کے مثیل ہیں اور تصوف میں نظام الدین اولیاء کے نہایت محبوب شاگرد — انہوں نے ہندوستان کی کلاسیکی موسیقی اور ایرانی دھنوں کے امتزاج سے نہایت خوبصورت

راگ اور راگنیاں ایجاد کیں۔ ان میں ایمن۔ زیلف ۔ فرغانہ اور سراپردہ بہت مشہور ہیں ۔ کہتے ہیں کہ ایک بار نظام الدین اولیاء بیمار ہوئے اور امیر ان کی عیادت کے لئے آنے جانے لگے ۔ تو فرمائش کی گئی کہ کوئی ایسا راگ سناؤ جو اس سے پہلے نہ سنا ہو۔ یہ سن کر امیر نے بہار راگنی ایجاد کی۔ جس کے مزاج کی لچک کا یہ عالم ہے کہ بہت سے راگ اور راگنیاں اس میں یوں سمو دی جاتی ہیں اور یوں شیروشکر ہو جاتی ہیں کہ معلوم ہوتا ہے کہ جیسے ایک ہی راگ ہے ۔ مثلاً ہنڈول کی بہار ۔ ھمیر کی بہار ۔ مالکونس کی بہار ۔

آج کل پنڈت بہار کو کافی ٹھاٹھ کا راگ شمار کرتے ہیں ۔ اس کی آروھی یہ ہے کہ — ''نی سا گا ما پا ما دھا نی سا''۔ اور امروھی یہ ہے: ''سا نی پا۔ ما پا گا ۔ ما رے سا۔ وادی سر کھرج ہے اور سم وادی مدھم۔ بسنت رت سے مخصوص ہے ۔ آروھی میں رکھب اور امروھی میں دھیوت درج ہے ۔ مدھم اور دھیوت کی سنگت اچھی معلوم ہوتی ہے ۔

امیر خسرو نے راگوں کے سلسلہ میں جس اختراع و ایجاد سے کام لیا ہے اس کا تفصیلی تذکرہ ناممکن ہے ۔ صرف اتنا کہنا کافی ہے کہ گانے کا وہ خاص اسلوب جسے قوالی کہتے ہیں ۔ امیر ھی کی ایجاد ہے ۔ اس اسلوب کی چلت پھرت، بانکپن، نوک پلک اور تیور اتنا مقبول ہوا ہے ۔ کہ جو چیز اس طریقے میں گائی جاتی ہے ۔ وہ بالعموم لوگوں کو پسند آتی ہے ۔ سید ناصر نذیر فراق، جو خواجہ درد دھلوی کے خاندان سے تھے، اپنے مضامین میں لکھتے ہیں کہ پکھاوج بھی امیر خسرو کی ایجاد ہے۔ اور یہ وہ ساز ہے جو لے کو اس باریک پن سے تقسیم کرتا ہے ۔ کہ خفیف سے خفیف غلطی بھی پکڑی جاتی ہے ۔ پکھاوج کے متعلق تو تحقیق سے نہیں کہا جا سکتا ۔ لیکن یہ دعویٰ شاید بےخوف تردید کیا جا سکے کہ ترانہ آج کل کے اصطلاحی معانی میں امیر خسرو ھی کی ایجاد ہے — ترانے میں مغنی طبلے کے بولوں کی طرح کچھ بول گلے سے نکالتا ہے ۔ اور ظاھر ہے کہ سر اور لے کو قائم رکھتا ہے ۔ اگر کوئی اچھا گانے والا ہو اور وہ راگ کے

مکھڑے کو قائم رکھے ، لے کی خوبصورتی دکھاتا چلے تو ترانہ ایسا سماں باندھتا ہے کہ باید و شاید — میں نے ھردوار کے میلے میں ایک دکنی استاد کو ھمیر کا خیال گاتے سنا ھے - پہلے بلمپت لے میں، پھر درت میں - اس کے بعد ترانہ جو اس نے گایا ھے تو یہ کیفیت پیدا ھوئی جیسے اب تک جب یاد آئے تو کوئی کانوں میں رس گھول دے - روپک تال میں ھمیر کے بول یہ ھیں اور یہی گائے گئے-

استائی :— تانا دیم تانا - تادر در دانی در در

انترہ :— تانانا درنا - دیم تا دانی - دیم تا نانا دیم تا
نانا دیم تا نانا -

اگرچہ عام طور پر یہ مشہور ہے کہ امیر خسرو ستار کے بھی موجد ھیں - لیکن پوری تحقیق اور چھان بین کے بعد میں اس نتیجے پر پہنچا ھوں کہ یہ دعویٰ قطعاً اور صریحاً غلط ھے - نہ تو امیر نے اپنی کسی تالیف میں یہ ادعا کیا ھے، نہ کسی معاصر مورخ نے اس دعویٰ کی تائید کی ھے، نہ کسی مستند راگ ودیا کی کتاب میں اس کا ذکر ھے - نہ موسیقی کے ماھر جو سینہ بہ سینہ رموز سے بھی واقف ھوتے ھیں، اس کی تائید کرتے ھیں- یہ ایک افواہ ھے، جس کی تائید میں کوئی خارجی یا اندرونی شہادت مجھے دستیاب نہیں ھو سکی -

اکبر اعظم کے زمانے میں موسیقی کے اس استاد زمان نے ظہور کیا جسے ابوالفضل میاں تان سین کے لقب سے یاد کرتا ھے - اس نے کلاسیکی سنگیت کو ایک نیا رس، نئی حلاوت اور نیا بانکپن بخشا - اس نے راگوں میں نہایت دلکش تصرفات کئے اور یہ راگ ان تصرفات کے ساتھ اب اسی کے نام سے منسوب ھیں - مثلاً میاں کی ٹوڈی، میاں کی ملہار - لیکن جس راگ کی بدولت تان سین کا نام کلاسیکی سنگیت میں ھمیشہ زندہ رھے گا - وہ درباری ھے - جسے سن کے بقول شخصے، اکبر کہا کرتا تھا- کہ دل میں سوئی ھوئی تمنائیں جاگ اٹھتی تھیں اور بڑے بڑے کام کرنے کے ولولے بیدار ھوتے تھے - اصل راگ کانڑہ تھا - تان سین نے جب یہ راگ گایا تو اس کے بعد اکبر کے دربار کی نسبت کی وجہ سے یہ درباری کانڑہ کہلایا- اس کی آروھی امروھی کی صورت اور ترتیب یہ ھے -

نی سا رے ما پا دھا نی سا - سا دھا نی پا گا ما رے سا

اس کا ترانہ تین تال میں نہایت خوبصورت ہے۔ افضل خان نے ''تکمیل موسیقی'' میں چار تال میں چنتامن کی ایک دھرپد کی چیز اور بہادر خان دھلوی کی ایک گت درج کی ہے - دونوں شنیدنی ہیں -

سب جانتے ہیں کہ ہندوستان کا کلاسیکی سنگیت اصلاً دھرپد کے نظام سے مربوط ہے - دھرپد میں جو سنجیدگی، گہرائی، متانت، گمبھیرتا، سوز اور رس ہے وہ کسی سے پوشیدہ نہیں - اس کے ساتھ ہی دھرپد سن کر آدمی کی طبیعت میں جوش اور ولولہ بھی پیدا ہوتا ہے - اس کے مقابلے میں خیال کا نظام زیادہ شوخ، بانکا تیکھا اور لچکدار ہے۔ اس کے تان پلٹے، مرکیاں اور گٹکری عجب بہار دکھاتے ہیں - یہ کہنا مشکل ہے کہ کلاسیکی سنگیت کے نہال میں خیال کا ثمر نورس کب لگا - اکثر یہ دعویٰ کیا جاتا ہے - کہ یہ چیز دکن سے آئی ہے - اور سلطان حسین جونپوری اس اسلوب کا موسس ہے - حقیقت کچھ بھی ہو - اس میں کچھ شک نہیں کہ دھرپد کے مقابلے میں خیال نہایت دلآویز اور دلکش اسلوب غنا ہے - اس میں سنجیدگی اور گمبھیرتا کے ساتھ وہ شوخ تیکھاپن بھی ہے - جس سے راگ کا سروپ نہایت حسین معلوم ہوتا ہے۔ گجرات ہی میں نائک بیجو نامی مغنی (۳۶-۱۵۲۶) نے تربیت سے متاثر ہوکر ٹوڈی کی ایک نئی قسم ایجاد کی جسے بہادر ٹوڈی کہا جاتا ہے -

شاہجہان کے زمانے میں کلاسیکی سنگیت کو فروغ حاصل ہوتا رہا یہاں تک کہ محمد شاہ رنگیلے کا زمانہ آن لگا - جس کی محفل ہائے نشاط و انبساط کی داستانیں اب تک زبان زد خاص و عام ہیں- روایتوں کا بیان ہے کہ سدا رنگ مغنی نے بہت سی چیزیں محمد شاہ سے منسوب کر کے لکھی ہیں - مثلاً کامود کی مشہور چیز

اپنے پیا کو جانے نہ دوں گی کا رے
اپنے پیا کو جانے نہ دوں گی
آنکھوں میں راکھوں پلکیں موند موند
محمد شاہ تم سدا رنگیلے مہیا برسے بوند بوند
اپنے پیا کو جانے نہ دوں گی

جب مغلوں کی مرکزی حکومت پر زوال کے سائے منڈلانے لگے تو راگ راگنیوں نے اودھ کا رخ کیا - یہاں مرثیوں کو بھی فروغ حاصل ہوا اور ماہر باکمالوں نے شاعروں کے مرثیوں اور سلاموں پر ایسے ایسے سوز رکھے کہ سنکر روح وجد کرتی تھی - شرر کے قول کے مطابق واجد علی شاہ کے دربار میں جب ایک سوزخواں نے سلام پڑھا تو سر اتنے روشن لگائے کہ یوں معلوم ہوتا تھا کہ سارے کمرے میں چکا چوند ہوگئی ہے - اودھ ہی میں ٹھمری کو فروغ حاصل ہوا- جو کلاسیکی سنگیت کی ہلکی پھلکی شکل ہے - ٹھمری میں زندگی کے سوگ بروگ، راگ رنگ اور اونچ نیچ کے نقشے ایسی دلفریبی سے دکھائے جاتے ہیں- کہ سننے والا حیران رہ جاتا ہے- اودھ میں تو یوں بہت سے ٹھمری لکھنے والے تھے- لیکن قادر پیا نے اور خود واجد علی شاہ نے اچھی خاصی ٹھمریاں اور ہوائیاں لکھی ہیں- ٹھمری بھی ہندوستان کے کلاسیکی سنگیت کی خاص چیز ہے- اس کا مزاج ناز و نیاز کے بیان کرنے میں غزل کا سا ہے- اس کا روپ سروپ بھی غزل ہی کی طرح نازک اور لطیف ہے اور اس کے بول بھی غزل ہی کی طرح شیریں اور رسیلے ہوتے ہیں- کوئی ماہر فن کار کسی راگ کے خیال کے بعد اسی راگ کی ٹھمری گاتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ راگ کی شوخ متانت کے مقابلے میں ٹھمری کی شوخی، معاملہ بندی اور بےحجابی کتنی پیاری ہے- بہاگ کی ایک ٹھمری کے شروع کا بول سنیئے :-

,, رس بھری انکھیاں رادھا کی من چھین کے لے گئیں-،، خیال رہے کہ ان ٹھمریوں میں رادھا اور کرشن محض علامتیں ہیں- مراد عاشقی کی واردات کا بیان ہے-

مسلمان فنکاروں نے خیالوں اور ٹھمریوں میں انبیاء، اولیا اور بزرگان کرام سے اپنی عقیدت کا اظہار کیا ہے- مثلاً امیر خسرو نے بہار کے خیال میں نظام الدین اولیا رح ,, کی مدح کی ہے - ’’حضرت خواجہ سنگ کھیلئے دھمال- پیش خواجہ تم بن ٹھن آئے- حضرت رسول صاحب جمال- حضرت خواجہ سنگ کھیلئے دھمال‘‘ اور ایمن کی مشہور ٹھمری میں ,, آل نبی ص اولاد علی ص پر واری واری جاؤں-‘‘

اودھ کے دربار میں غالباً سنگیت دوھا کا سب سے بڑا ماہر واجد علی

گذرا ہے - جس کی تصنیف کمیابی کی حد سے گذر کر نایابی کے مقام تک جا پہنچی ہے۔ نہایت افسوس کا مقام ہے کہ یہ تصنیف جو موسیقی کے غوامض اور دقائق سے بحث کرتی ہے اور جس کا مکمل نسخہ دانش گاہ پنجاب کے کتب خانے میں موجود تھا، علمی رہزنوں کی دست برد سے محفوظ نہ رہ سکی اور کسی بزرگ نے اس کتاب میں سے کوئی بیس کے قریب صفحات نکال کر تحقیق کا حق ادا کر دیا۔ علمی دیانت داری کی ایسی مثال کم ملے گی۔

۱۸۵۷ع کے ہنگامے کے بعد بر صغیر ہند و پاکستان میں کلاسیکی سنگیت کے فروغ کے اسباب بتدریج کم ہوتے چلے گئے۔ دربار کی قدردانی نہ رہی، امرا کا قصہ ہی پاک ہوگیا ' اس لئے موسیقی مجبوراً عوام کے پاس پہنچی۔ اب ہلکی پھلکی دھنیں رائج ہونی شروع ہوئیں۔ غزلوں کو مقبولیت حاصل ہوئی۔ اور آخر جب چلتی پھرتی تصویروں کے بعد گاتی بولتی تصویریں پردۂ سیمیں پر آئیں تو فلموں کے میوزک ڈائریکٹروں کی بدولت ایک نئی قسم کی موسیقی وجود میں آئی جس کے متعلق یہ طے کرنا بھی دشوار ہے کہ اسے موسیقی کہا جائے یا نہیں۔ بہر حال بعض پڑھے لکھے میوزک ڈائریکٹر مشرقی اور مغربی موسیقی کے امتزاج سے ایک نئی چیز پیدا کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ وہ یہ چاہتے ہیں کہ کم از کم سازینہ ایسا ہو جس میں مغرب کی سی ہارمنی یا نغمۂ ہم آہنگی ہو اور کلاسیکی سنگیت یا ترنم ہو۔ دیکھا جائے کہ ان کوششوں میں ڈائریکٹروں کو کہاں تک کامیابی حاصل ہوتی ہے۔

اب تک سازوں کا ذکر صرف ضمناً آیا ہے۔ اب مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ان کا ذکر نسبتہً تفصیل سے کیا جائے۔ پرانے تار والے سازوں میں جو اسلامی ممالک میں اکثر استعمال ہوتے تھے، عود بہت مشہور ہے۔ اس کے علاوہ طنبور۔ رباب۔ نقارہ۔ طبل، قانون، نے، اور بوق بہت مشہور ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ رباب فارابی کی ایجاد ہے۔ ایک خاص قسم کی نے بھی اس سے منسوب ہے لیکن یہ دعویٰ تصدیق کا محتاج ہے۔ ایران کے مشہور ساز چنگ ۔ بربط ۔ دف ۔ سنتور اور سرود ہیں۔ ایرانی راگوں اور سازوں کے نام ہی اتنے دلکش ہیں کہ پڑھ کر ایک کیفیت سرور

طاری ہوتی ہے - ایرانی موسیقی کی اصطلاحیں شعر کو کس طرح رنگین کرتی ہیں، اُن کا کچھ اندازہ ان اشعار سے ہوگا۔

درت کے مقابل بلمپت ہو لے — چلی آئے آواز سنتور و نے
مغنی شہانہ ہو یا شاہناز — کوئی دھن بطرزِ عراق وحجاز

اقبال کہتا ہے:-

تو روشناس نہٕ در مقام بے خبری
چہ نغمہ است کہ در بربط سلیمیٰ نیست

شولوی، جنہوں نے اسلامی ثقافت پر ایک مفصل تالیف دو جلدوں میں لکھی ہے، دعویٰ کرتے ہیں کہ بو علی سینا نے بھی ستار کی قسم کا ایک ساز ایجاد کیا تھا - سب سازوں میں غالباً پیچیدہ تریں ساز دو ہیں- سارنگی اور وچتر وینا- کہا جاتا ہے کہ سارنگی، وینا ستار اور طنبورہ کے امتزاج یا ترکیب سے وجود میں آئی ہے اور سارنگی خاں یا سارنگ خاں کی ایجاد ہے جو محمد شاہ کے دربار سے منسلک تھا- ابن خردابہ لکھتا ہے کہ ہندو ایک ساز استعمال کرتے تھے، جسے کنگلا یا یک تارہ کہتے ہیں- آجکل دو تارہ بھی دیکھنے میں آتا ہے- اس سے پہلے پکھاوج کا ذکر کیا جا چکا ہے- کہ عربی موسیقی کے نظام میں لے کاری اتنی پیچیدہ، خوبصورت، لطیف اور دقیق نہیں جتنی ہمارے کلاسیکی سنگیت میں پائی جاتی ہے- اور ایران میں بھی لے کاری کا مقام بہت بلند تھا- لیکن جب مسلمان آئے تو انہوں نے دیکھا کہ یہاں کا طبلہ لے کا ایسا نگہبان ہے کہ اس ساز کا دنیا میں جواب ہی نہیں- اب آپ اندازہ کر لیجئے کہ برِ صغیر ہند و پاکستان میں ساز و آواز کی کیا کیفیت ہوتی ہوگی- ساسانیوں کے زمانے کے راگ ایرانیوں کی لطافت طبع میں ڈھلے ہوئے، ہندوستان کی کلاسیکل سنگیت سے مل کر طبلے کی اور پکھاوج کی سنگیت میں کیا بہار دیتے ہوں گے- آپ ان مختصر عناصر کے امتزاج پہ غور کر کے حیران ہوتے ہوں گے- مسلمانوں کی بدولت سنگیت کا روپ کیسا نکھرا ہے - غور فرمائیے قوالی کی محفل میں جو غزل گائی جا رہی ہے وہ حافظ کی ہے - ایرانی نژاد میں راگ درباری کانڑہ ہے کہ میاں تان سین کی ایجاد ہے۔

اسلوب قوالی ہے کہ امیر خسرو سے منسوب ہے اور لے کاری کلاسیکی سنگیت کے مطابق ہے کہ ساتھ ٹھیکہ لگا ہے۔ مختصر یہ کہ ہندوستان کے کلاسیکی سنگیت کو اسلامی عناصر کے امتزاج نے بالکل نئی چیز بنا دیا ہے۔ غالباً اس حسین امتزاج کو پیش نظر رکھ کر علامہ نے کہا تھا:

نگاہ می رسد از نغمہ ٔ دل افروزے

بمعنئی کہ برو جامہ ٔ سخن تنگ است

یعنی جو نازک بات کسی طرح لفظوں میں ادا نہ ہو سکے وہ سرتیوں کی نازک لطیف آوازوں نے سننے والوں تک لفظوں کے بغیر ہی پہنچا دی کہ موسیقی میں گفتگو کا مقام یہی ہے۔ کہ صحت الفاظ کی مدد کے بغیر حسن و عشق اور حیات و موت کے مسائل کی طرف اشارہ کرے۔ فانی نے تو یہ شعر محبت کے متعلق کہا تھا۔ لیکن غور کیجئے تو ہماری موسیقی پر بھی صادق آئیگا۔

مجموعہ ٔ آداب دو عالم ہے محبت

جینے کے سلیقے ہیں تو مرنے کے قرینے

(بشکریہ ریڈیو پاکستان، پشاور)

پاکستانی موسیقی

احمد، جی، چھاگلا

پاکستان کو معرض وجود میں آئے ہوئے ابھی دو سال کی قلیل مدت گذری ہے - کیا اس صورت میں پاکستانی موسیقی کے متعلق کوئی سوال پیدا ہو سکتا ہے؟ اس سے بھی زیادہ اہم سوال یہ ہے کہ کیا ہم دنیائے موسیقی میں اپنے لئے کوئی مقام حاصل کر سکتے ہیں یا نہیں۔

ان سوالات کا جواب معلوم کرنے کے لئے ضروری ہے کہ بعض اور بھی زیادہ ضروری سوالات کا جواب پہلے تلاش کیا جائے۔ اول یہ کہ پاکستان کا ثقافتی پس منظر کیا ہے - دوم یہ کہ نفسیاتی اور سائینسی اعتبار سے موسیقی کیا چیز ہے اور ثقافت کے ساتھ اسکا کیا تعلق ہے -

پاکستان کا ثقافتی، ذہنی اور روحانی پس منظر یقینی طرر پر اسلامی ہے اور اسلامی تہذیب جس نے تاریخ عالم پر گہرے نقوش چھوڑے ہیں تیرہ سو اڑسٹھ سال پرانی ہے۔ اسلام تہذیبی قوت کی حیثیت سے اس نازک موقع پر منظر عام پر آیا جب کہ قدم تہذیبیں اپنا دم توڑ رہی تھیں۔ مزید براں اسلام نے ان علاقوں میں مضبوط و مستحکم طریقے پر اپنی بنیادیں تعمیر کیں جو جغرافیائی لحاظ سے مشرق و مغرب کے

درمیان ایک رابطہ تھے۔ تاجروں اور کاروباری لوگوں نے یہ خدمت انجام دی کہ نہ صرف باہمی طور پر مشرق و مغرب کے درمیان اشیا کا مبادلہ کیا بلکہ ایک دوسرے کے عقائد و خیالات کی نشر و اشاعت میں بھی حصہ لیا۔ بعد کے آنے والے دور میں مسلمان علما اور فضلا نے مشرق و مغرب کے علوم و فنون کے تراجم کئے، کتابوں کی تدوین کی، تشریحات اور تفسیریں لکھیں۔ یہ تمام مسلمان اہل عرب نہ تھے مگر اسلام نے انھیں یہ درس دیا تھا کہ ''تحصیل علم کے لئے اگر تمہیں چین بھی جانا پڑے تو تامل نہ کرنا''

انہوں نے اپنے اس مقصد کے حصول کیلئے ہر اس چیز کو قبول کیا جو ذاتی جوہر رکھتی تھی۔ انہوں نے یہ کام خالص علمی جذبے کے تحت انجام دیا یعنی خالی الذہن ہو کر اور تعصب سے دور رہ کر آزادانہ طور پر تحقیق و تدقیق کی۔ اس سلسلے میں ایک اور اہم اور دلچسپ بات یہ ہے کہ اسلام نے جن علاقوں میں استحکام حاصل کیا ان میں سے بیشتر علاقے قیمتی ثقافتی ورثے کے پہلے ہی سے مالک تھے۔ مثال کے طور پر مغربی پنجاب میں موئن جو دڑو اور ہڑپا، عراق اور شام میں سمیریا، آشوریا، اور بابل۔ ایران اور مصر میں قدیم ایرانی اور مصری تہذیب کے نام پیش کئے جا سکتے ہیں۔

اسلام کے متعلق ایک نہایت اہم بات یہ ہے کہ رسول مقبول صل اللہ علیہ وسلم نے کبھی یہ دعوے نہیں فرمایا کہ وہ دنیا کے سامنے کوئی سرتاسر نیا دین پیش کر رہے ہیں بلکہ آپ کا اصل مقصد و منشا یہ تھا کہ ''مذہب،، کو ان حشو و زوائد سے پاک و صاف کر دیا جائے جو صدیوں سے مذہب میں داخل ہو گئے ہیں۔ اسلام کا یہ بنیادی اصول تھا۔ جس نے اسلامی تہذیب کی مستحکم بنیاد تعمیر کی اور خود جس کی اساس ہمہ گیر عاقلانہ رواداری پر قائم ہے۔

فنون جمیلہ کے دائرے میں جو نتائج برآمد ہوئے ہیں وہ بے مثل اور لاجواب ہیں۔ اس سلسلے میں اسلامی تعمیرات کی مثال ہی لیجئے۔ ترکی، ایرانی، ہسپانوی، مصری اور ہندوستانی طرز تعمیر جس کا تعلق مسلم دور حکومت سے ہے اسلامی روایات کا حامل ہے حالانکہ ہر ایک نمونہ اپنی ایک خاص انفرادیت رکھتا ہے یعنی یہ کہ

کوئی شخص ایسا نہیں ہے کہ تاج محل کو ''الحمرا'' سمجھنے لگے۔

یہ ثقافتی اتحاد جس نے ہر ایک اسلامی شعبے کی انفرادیت و سالمیت برقرار رکھی ہے تاریخ عالم میں اپنا جواب نہیں رکھتا ۔ اس سلسلے میں دو اہم اسباب و علل کو خاص دخل رہا ہے ۔ یعنی جغرافیائی اسباب اور اسلام کا پیش کردہ نسلی اتحاد ۔ ایک ممتاز فاضل کا قول ہے کہ ''انسانی فطرت طبعی ماحول کو بحیثیت مجموعی تبدیل کر سکتی ہے ۔ زبان، قومیت، مذہب، آبادی اور پیشے جغرافیائی حالات پر مبنی ہیں ۔'' اس نے مزید کہا ہے کہ ''مقامی اثرات کی اہمیت تبدیل کی جا سکتی ہے ۔'' اس نے یہ بھی بتایا ہے کہ ماہرین جغرافیہ اور سیاستدان حضرات نے تیسرے بعد یعنی رسل و رسائل کو کم اہمیت دی ہے ۔ اسلامی تہذیب کے ارتقاء نے اسے اس طرح ثابت کر دیا کہ شک و اشتباہ کی کوئی گنجائش نہ چھوڑی ۔

پس ہمارے پہلے سوال کا جواب یہ ہے کہ دوسالہ پاکستان کا تہذیبی پس منظر اسلامی تہذیب ہے یعنی اسلامی ثقافت اپنے وسیع ترین آفاقی معنی میں ۔

اپنے دوسرے سوال کے بارے میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ عام طور پر موسیقی کو فن لطیف کہا جاتا ہے اور اگر یہ بات سچ ہے تو تمام فنون لطیفہ افراد اور اقوام کے ثقافتی ورثے کا بیساختہ اظہار ہیں ۔ کا رلائل نے بڑی عمدگی کے ساتھ آرٹ کو '' حقیقت کی بے نقاب روح'' قرار دیا ہے ''۔ آرٹ کا ذریعہ جس قدر غیرمحسوس ہوگا اس کا اظہار اتنا ہی بےساختہ اور عالمگیر ہوگا ۔ گوئٹے نے تعمیرات کو ''منجمد موسیقی'' سے تعبیر کیا ہے لیکن اس کا اظہار سب سے زیادہ ٹھوس اور محسوس ہونے والا ہے یعنی فضائے بسیط کے ابعاد ثلاثہ میں پتھر اور چونے کا استعمال ہوتا ہے ۔ اس کے برعکس مصوری میں فضائے بسیط کے صرف دو بعد یعنی طول و عرض استعمال ہوتے ہیں ۔ اسی لئے تعمیرات کے مقابلے میں مصوری کم محدود ہے ۔ موسیقی کا ذریعہ ''مکان'' نہیں بلکہ ''زمان'' ہے ۔ موسیقی

کی آمد اور بے ساختگی کی یہ کیفیت ہے کہ اُن کی اُن میں نغمہ پیدا ہوتا ہے اور آن کی آن میں فنا ہو جاتا ہے اور ہر مرتبے نغمے کی از سر نو تخلیق کرنی پڑتی ہے - آپ ایک تاج محل تخلیق نہیں کر سکتے لیکن اگر آپ مغنی ہیں تو مصنف کے بنیادی خیال کا سہارا لے کر ہر مرتبہ نغمہ پیدا کر سکتے ہیں - جو حضرات وقت کے اسلامی فلسفے سے دلچسپی رکھتے ہیں انہیں غور و فکر کے لئے اقبال کی تصانیف میں بہت کچھ مواد ملے گا اور خاص طور پر ان کے انگریزی لیکچروں میں -

ایک ممتاز امریکن فاضل، ڈاکٹر سی شور نے نفسیاتی اور سائینسی اعتبار سے موسیقی کی جدید اور مستند تعریف کی ہے - انہوں نے لفظ ''احساس'' کو ایک خاص معنی میں استعمال کرتے ہوئے کہا ہے کہ ''موسیقی اپنے لوازم میں ایک کھیل ہے جو احساس احساس کے ساتھ کھیلتا رہتا ہے - وہی موسیقی قابل وقعت سمجھی جاتی ہے - جسے موسیقار اپنے ہیجانی جذبات کے ساتھ ظاہر کرے اور سامع کے جذبات کو انگیخت کر دے''- غالباً ہم نے اس حیرت انگیز چیز پر غور و فکر نہیں کیا جسے '' احساس '' کہا گیا ہے - جدید نفسیات کی اصطلاح میں محسوس کرنے کا مطلب ہے کچھ کرنا یعنی کسی قسم کا مستلزم اظہار یا جسمانی عمل اور حرکت - موسیقی میں احساس کے دو پہلو ہیں - اول جمالیاتی تاثرات کی نوعیت، دوسرے وہ تخلیقی قوت جو مصنف کے قویٰ پر اثر انداز ہوتی ہے - پس ''موسیقی مغنی اور سامع کے دماغ میں ہے جو در حقیقت آوازیں نہیں بلکہ خاکے، خیالات، اصول فکر اور جذبات ہیں-''

یہ خاکے، خیالات، اصول فکر اور جذبات طبعی موزونیت اور آوازوں کی شکل اختیار کرتے ہیں اور اظہار کی ناگزیر پابندیاں اور ضابطہ انہیں محدود کر دیتا ہے - پہلی پابندی کا تعلق ذریعۂ موسیقی یعنی صوتی لہر اور اس کی تغیر پذیر چار کیفیات — تواتر، شدت، وقفہ اور ہیئت سے ہے - جو بعض دیگر پابندیاں عائد کرتی ہیں - مغنی کا ذاتی اظہار خیال ''طبعی ساز'' کے ساتھ وابستہ رہا ہے جو اُس کے لئے ایک آلے کا کام دیتا ہے اور ایک خاص امتیاز پیدا کرتا ہے -

ان پابندیوں میں ہم ان نفسیاتی پابندیوں کو بھی شامل کرسکتے ہیں جو نغمہ نویس مغنی اور سامع کے تہذیبی پس منظر اور فرد کی عام تہذیبی سطح اور ذوق نغمہ پسندی سے پیدا ہوتی ہیں - تحت شعوری حیثیت سے یہ پابندیاں فرد کے اپنے ما سبق رجحان اور رفتار تخیل کی خلاقی کا نتیجہ ہوتی ہیں -

عام طور پر لوگوں کو یہ معلوم نہیں ہے کہ ابن سینا اور فارابی سے لے کر امیر خسرو تک جن تمام مسلم فضلاء نے موسیقی پر سنجیدگی کے ساتھ توجہ کی ہے وہ زبردست تہذیبی استعداد کے مالک تھے - ان میں سے بعض سائینسداں تھے، بعض فلاسفر اور بعض حکیم تھے- یہ وسیع تہذیبی نظریہ تھا جس نے انہیں روادار بنایا - وہ ہر چیز سیکھنے اور اپنے اندر سمونے کے لئے آمادہ رہے اور ہر قسم کی اصلاح کو قبول کیا - رواداری کو اسلامی تہذیبی نظرئیے میں بنیادی خیال کی حیثیت حاصل ہے -

تجزئیے سے یہ معلوم ہوگا کہ ایک اچھی موسیقی کی تدوین، اس کا اظہار، حتیٰ کہ اس کی تحسین بھی ایک پیچیدہ معاملہ ہے- اس کے ساتھ ہی ساتھ چونکہ موسیقی تمام جذباتی حرکات و سکنات کا امتزاج و مرکب ہے، اس کا امتیازی خاصہ بےساختگی ہے اور از سر نو تخلیق شدہ موسیقی کا اظہار اس ذریعے سے ہوتا ہے جو مکانیت کے اعتبار سے غیرمحسوس ہے- اسلئے موسیقی میں یہ وصف ہے کہ وہ انسان کی صحیح قلبی کیفیات کو بےنقاب کر دیتی ہے خواہ وہ کیفیات بہترین ہوں یا بدترین- ایک یونانی فلاسفر نے بالکل صحیح کہا ہے کہ کسی قوم کا تہذیبی معیار اس قوم کی موسیقی سے پرکھا جاتا ہے چونکہ ادنیٰ درجے کی موسیقی ایک انسان کی معصیت آشکارا کر سکتی ہے اور اکثر ہوتا بھی یہی ہے، اس لئے پیغمبر اسلام صلی اللہ علیہ و سلم نے موسیقی کی بعض قبیل کو ممنوع فرمایا ہے- ہمارے بعض ناواقف علمائے شریعت نے اسے غلط سمجھا اور اس کا یہ مطلب نکالا کہ شرعی طور پر ہر قسم کی موسیقی ناجائز ہے- حضرت امام غزالی رح نے اس مسئلے کی خالص مذہبی نقطۂ نظر سے گہری تحقیق و تدقیق کی ہے- جو حضرات اس مسئلے کے متعلق سنجیدگی کے ساتھ کچھ معلوم کرنا

چاھتے ھیں انہیں امام غزالی رح کی تصانیف میں بہت کچھ مواد ملے گا جن کا ترجمہ انگریزی اور دیگر زبانوں میں ھو چکا ھے۔

اس وقت تک ھم نے یہ کوشش کی ھے کہ موسیقی کی تعریف بیان کی جائے اور تہذیب کے ساتھہ اس کا ربط اور تعلق ظاھر کیا جائے۔ یہ بات اس لئے ضروری تھی کہ ان ابتدائی نکات کو سمجھے بغیر یہ ممکن نہیں کہ اپنی موسیقی کے موجودہ تہذیبی معیار کا اندازہ لگا سکیں اور نہ یہ ممکن ھے کہ ھم ذمہ دارانہ طریقے پر یہ پیشینگوئی کر سکیں کہ جدید دنیا کی موسیقی میں ھم کیا حصہ ادا کر سکتے ھیں کیونکہ یہ جدید دنیا تیسرے بعد یعنی رسل و رسائل میں غیرمعمولی اور حیرت‌انگیز ترقی کی بدولت اتنی مختصر ھوگئی ھے کہ تقریباً ایک نقطے پر مرتکز ھوگئی ھے۔ ان لغزشوں کا بھی خیال رکھنا ھے جو آئیندہ پیش آ سکتی ھیں بشرطیکہ اپنے شدید جذبات پر قابو رکھنے کیلئے دانشمندانہ طور پر ھم غور و فکر کریں۔ اپنے مستقبل کو محفوظ اور خوشگوار بنانے کیلئے ھمیں اپنی موسیقی کی بے ھنگم ترقی کے خطرات سے خبردار رھنا چاھئیے۔

اسلامی تہذیب کے پس‌منظر میں یہ بات حیرت‌انگیز نہیں معلوم ھوتی کہ قرون وسطیٰ کے مسلم ھندوستان میں جو اس وقت ان تمام علاقوں پر مشتمل تھا جو آج پاکستان کے نام سے موسوم ھیں، مسلمانوں نے ھندو موسیقی کی پوری نوعیت اور ماھیت تبدیل کر دی تھی۔ اس وقت ایسا ھونا ضروری تھا۔ اور اس کے علاوہ کوئی چارۂ کار بھی نہ تھا کیونکہ اس وقت ایک صحتمند، قوی اور رواداارانہ تہذیبی نظرئے کا تصادم ایک ایسے تہذیبی نظرئے سے تھا جو فرسودہ، محدود و مقید، ذات پات زدہ اور تنزل‌پذیر تہذیب سے تعلق رکھتا تھا۔ مسلمان اپنے ھمراہ مشرق وسطیٰ سے نئے نئے خیالات اور نئے اصول لے آئے جو بجائے خود قدیم تہذیبی پس‌منظر رکھتے تھے۔ پھر یہ کہ اسلامی نظریات نے مسلم فضلاء کو اس قدر کشادہ دل اور روادار بنا دیا تھا کہ انھوں نے قدیم ھندو موسیقی کی تمام خوبیوں اور اچھائیوں کو اپنا لیا تھا اور اس کے بعد اس موسیقی کو نئی شکل و صورت بخشی تھی۔ اس وقت کی ھندستانی موسیقی کی تدریجی تخلیق نو کا سلسلہ امیر خسرو رح

(۱۲۹۵ء سنہ ۱۳۱۹ء) سے شروع ہوا اور مغلوں کے آخری دور تک جاری رہ کر ۱۸۵۷ء میں پایۂ اختتام کو پہنچا - اس زمانے میں سدا رنگ نامی موسیقار بہادر شاہ کا درباری گویا تھا۔ اردو کا سب سے بڑا اور مغل دور حکومت کا آخری شاعر غالب جس نے اعلیٰ درجے کی فارسی اور ہندستان کی عمومی زبان اردو میں زبردست یگانگت و اتحاد پیدا کیا ہے اس گویے کا ہمعصر تھا۔

اس مقام پر ہندستانی موسیقی کی آن فنی تفاصیل کا ذکر کرنا یا اس کے ارتقا کی نفسیاتی اور تہذیبی معنویت پر بحث کرنا مناسب نہیں معلوم ہوتا جو آس نے ان خوش آئیند پانچ صدیوں کی مدت میں حاصل کی ہیں۔ اپنی موسیقی کے مستقبل پر غور کرنے اور یہ سوچنے سے قبل کہ ہم موسیقی عالم میں اپنا کیا حصہ ادا کر سکتے ہیں، چند مختصر باتیں بیان کی جاتی ہیں -

سب سے پہلے اس سوال کا جواب دینا ضروری ہے کہ مسلم فضلاء نے اس وقت کی ہندو موسیقی کی نوعیت و ماہیت کس طرح تبدیل کی - اس سوال کا جواب اس طرح مل سکتا ہے کہ ہم یہ معلوم کریں کہ قدیم آرین موسیقی کب وجود میں آئی۔

عموماً ہندوؤں کی طرف موسیقی کی ابتدا کے بارے میں ایک صنمیاتی قصہ بیان کرتے ہیں۔ اور یہ قصہ ان کے نزدیک اس امر کا واضح ثبوت ہے کہ موسیقی کا آغاز ہندوستان میں ہوا۔ اور کوئی دیوتا یا دیوی اس کی بانی تھی۔ ان صنمیاتی افسانوں کو نظر انداز کیا جا سکتا ہے۔ قدیم زمانے کی جس ہندو موسیقی کا کچھ تواریخی مواد ملتا ہے - اس کا تذکرہ ایک سنسکرت کی کتاب میں پانچ ابواب پر مشتمل ہے - یہ کتاب ڈرامے سے تعلق رکھتی ہے اور اس کا نام بھرت کا لکھا ہوا ''نٹ شاستر'' ہے - بعض اہل علم حضرات کا خیال ہے کہ یہ کتاب سنہ ۳۰۰ قبل مسیح کی ہے - اس مضمون کے فاضل مصنف کو یہ فخر حاصل ہے کہ اس نے بھنڈار کر ریسرچ انسٹیٹوٹ میں اس کتاب کے غیرمجلد اوراق کا جو نہایت ہی دلچسپ ہیں، بذات خود مطالعہ کیا ہے اور سرگم اور زیر و بم کے متعلق نہایت اہم باب کا ترجمہ قابل حضرات سے کرایا ہے - بھرت کہتا ہے کہ ''اس کی ابتداء آواز وینا

یا بین ہو سکتی ہے - (وینا موسیقی کا ساز ہے جس میں تار ہوتے ہیں) یا ونش کو اسکی ابتدا قرار دیا جا سکتا ہے ('' ونش غالباً قدیم زمانے کی عمودی بانسری ہوتی تھی''- (اشلوک ۱۲- منتر ۲۸) -

اس کا یہ مطلب ہے کہ ''سنہ ۳۰۰ قبل مسیح سے پہلے'' ہی ہندوستانی یا ہندو موسیقی اپنی قدیم روایات کھو چکی تھی- لیکن بھرت نہایت اختصار کے ساتھ اس موسیقی کا تذکرہ کرتا ہے اور اس کی فہرستیں مرتب کرتا ہے- کوئی شخص اس مختصر تذکرہ سے یہ اندازہ نہیں لگا سکتا کہ اس کے زمانے میں اس موسیقی کو کوئی شہرت اور مقبولیت حاصل تھی - اگرچہ اس نے انتہائی مختصر طور پر اسکی تفصیل بیان کی ہے تا ہم یہ یقین کیا ہے کہ ناظرین اس کی تشریح کے کسی ضروری حصے کو نظر انداز نہ کرینگے-

بھرت نے جن چیزوں کا تذکرہ تفصیل کے ساتھ کیا ہے ان میں سرگم بھی شامل ہے- جسے وہ اپنی اصطلاح میں '' جاتی ''کہتا ہے- ایک ممتاز فاضل کی رائے ہے کہ '' سرگم موسیقی کے ضابطے کا پیمانہ ہے- ''ایک سرگم کو اپنی ارتقائی منزلیں طے کرنے کیلئے کئی صدیاں درکار ہرتی ہیں - یورپ کے جدید تجربات نے ثابت کر دیا ہے کہ کامیابی کی توقع پر کوئی تجرباتی سرگم کسی قوم یا کسی تہذیبی شعبے پر نہیں تھوپا جا سکتا - ان سرگموں کو سمجھنے کے لئے ،،دو بینا،، بجانے کے سلسلے میں بھرت نے جو تفصیلی ہدایات پیش کی ہیں' اگرچہ انہیں اب تک کوئی شخص کامیابی کے ساتھہ نہیں سمجھہ سکا ہے- لیکن یہ بات ضرور کہی جا سکتی ہے کہ تمام بنیادی سرگم جنہیں جدید اصطلاح میں یورپ کے بڑے سرگم کا ایک سرگم کہا جا سکتا ہے' اپنا وہی مطلب رکھتے ہیں جو قرون وسطیٰ کے یورپی '' گرجا'' کے سرگموں کا تھا- ان میں سے ہر ایک سرگم یعنی چھوٹا اور بڑا سرگم مختلف درجوں سے شروع ہوتا تھا- ان آٹھوں سرگموں کی آواز ،، قدرتی ،، ہوتی ہو گی جیسا کہ ہل مولٹز نے سائنسی اعتبار سے ثابت کیا ہے - بعض صورتوں میں یہ آواز فیثاغورثی ہو گی اور ممکن ہے کہ بطلیموس مشددالصوت ہو- چونکہ یہ بات یقینی ہے کہ یہ سات آوازوں والے سرگم ہیں اسلئے کسی اور آواز کا اندازہ لگانا

مشکل ہے جو آہنگ اور صوت کے ضابطہ میں محیط کہی جا سکتی ہو۔

اصل بات یہ ہے کہ یہ تمام سرگم اور بہت سے دوسرے سرگم قدیم زمانے کے یونانیوں کو معلوم تھے۔ ڈاکٹر گاپلن نے حال میں ''تخلیق انسانی'' کے متعلق ایک سمیریائی حمد کے ترسیم اعداد معلوم کئے ہیں جس کے متعلق اُن کے خیال ہے کہ وہ قبل مسیح کے دوسرے ہزارویں سال سے تعلق رکھتی ہے۔ مشرق وسطیٰ میں سمیریا کی تہذیب نہایت قدیم ہے اور اس کا زمانہ پانچ ہزار سال قبل مسیح بتایا جاتا ہے۔ اس ترسیم اعداد کا پتہ ایک آثار قدیمہ سے چلا تھا۔ یہ قدیم آثار مٹی کی ایک تختی ہے جو حال میں زمین سے برآمد ہوئی ہے۔

ڈاکٹر گاپان کی اس دریافت سے یہ بات واضح ہوگئی کہ موسیقی ف۔ف سرگم (بڑا سرگم جسے ایمن کلیان کہتے ہیں۔) قرون وسطیٰ کے گرجاؤں کی موسیقی میں استعمال ہوتا تھا حتیٰ کہ بتوون نے بھی اسے اپنے چوراگے میں استعمال کیا ہے جسے اس نے غسل صحت کے شکریے میں لکھا ہے۔ گرجائی موسیقی میں اور بتوون کے یہاں جو سرگم استعمال ہوئے ہیں وہ یورپی طرز کے ہیں لیکن یہ بات انتہائی حیرت انگیز ہے کہ سمیریا کی قدیم حمد میں جو سرگم استعمال کیا گیا ہے وہ ہندوستانی نوعیت کا ہے اور جو لوگ ہندوستانی موسیقی سے واقفیت رکھتے ہیں وہ بہ آسانی اندازہ لگا سکتے ہیں کہ یہ راگ ایمن کلیان کی ابتدائی شکل ہے۔ جو حضرات اس سلسلے میں کافی دلچسپی اور شغف رکھتے ہیں وہ سمیریا کی اس قدیم حمد کا مطالعہ ڈاکٹر گاپلن کی تصانیف '' سمیریا کی موسیقی'' ''حبش اور بابل کی موسیقی'' میں کر سکتے ہیں۔

ہمیں اب یہ معلوم ہو چکا کہ ہندو موسیقی آریائی موسیقی ہے اور آریائی موسیقی کے ساتھ ان کی مذہبی روایات کا ایک ضروری حصہ بھی وابستہ ہے۔ یہ صحیح ہے کہ آریا شمال مغرب کی جانب سے اور ان علاقوں سے ہوتے ہوئے ہندوستان آئے تھے جو قرون وسطیٰ سے مسلم علاقے رہے ہیں۔ ان لوگوں کو اپنے گلے وغیرہ کے ساتھ یہاں آنے میں کافی زمانہ لگا تھا۔ آج کل یہ بھی خیال کیا جاتا ہے کہ

قدیم آریاؤں اور سمیریاؤں کا اصل وطن ایک ھی تھا اور یہ لوگ موجودہ افغانستان کے شمال یا شمال مشرق میں کسی مقام پر رہتے تھے - اسلئے یہ بات بعید از قیاس نہیں معلوم ھوتی کہ آریا لوگ اپنے همراہ اپنی مذھبی اور روایتی موسیقی ھندوستان کے باھر سے اور ان علاقوں سے لے آئے تھے جو آج کل مسلم تہذیب کے زیر اثر ھیں -

اگر یہ امر واقعہ ھے تو ان کی موسیقی یا کم از کم اس موسیقی کی اساس موجودہ مشرق وسطیٰ کے ثقافتی ورثے میں ملے گی - اس لحاظ سے یہ اندازہ لگانے کے اسباب موجود ھیں کہ جس وقت مسلمان قرون وسطیٰ سے ھندوستان آئے تھے تو انہوں نے یہاں آکر ایک ایسی موسیقی پائی جس کی اساس خود ان کی موسیقی میں موجود تھی اور جسے بعد میں انہوں نے ان تجربات کی روشنی میں ترقی دی جو وہ مشرق وسطیٰ میں خود اپنی موسیقی کے لئے دے چکے تھے - جب تک ھم اس سلسلے میں کسی ایسی بات کو فرض نہیں کرتے اس وقت تک یہ سمجھنا ناممکن ھوگا کہ مسلمانوں نے اس تعجیل اور تیقن کے ساتھ ھندو موسیقی کی نوعیت و ماھیت کس طرح اور کیونکر تبدیل کر دی۔ یقیناً انہوں نے یہ کام انجام دیا۔

اب سوال یہ ھے کہ وہ کونسی بنیادی تبدیلیاں ھیں جنہیں مسلمانوں نے رواج دیا۔ ھمیں یہ معلوم ھو چکا ھے کہ ''نٹ شاستر'' میں صرف سرگموں کا حال درج ھے - ھندو موسیقی کے متعلق دوسری اور آخری مستند تصنیف سارنگ دیو کی ''سنگیت رتناکر'' ھے - اس کی تاریخ تصنیف ۱۲۱۰ع اور سنہ ۱۲۴۷ع پائی جاتی ھے - یعنی امیر خسرورح کے اثرات سے چندسال قبل، لیکن یہ بات انتہائی حیرت‌انگیز ھے کہ ان دونوں مستند کتابوں میں سے کسی ایک میں بھی کسی ایسے سرگم کا تذکرہ موجود نہیں ھے جو رنگین (Chromatic) نغمات سے نکلا ھو اور مسلمانوں کے اثرات سے پہلے کا ھو۔ علاوہ ازیں موسیقی کے سرگموں کے میں بھرت یا سارنگ دیو نے کسی دیوتا یا دیوی کا نام بھی نہیں لکھا۔ ھندوؤں نے مسلم دور حکومت کی موسیقی پر جو کتابیں لکھی ھیں ان میں رنگین نغمات کا تذکرہ موجود ھے اور ان کے ساتھ ھی ساتھ ھندو دیوتاؤں اور دیویوں کے نام بھی درج کئے گئے ھیں -

یہ سرگم جن میں کافی زیر و بم اور زبردست ہم آہنگی پائی جاتی ہے - قدیم یونانیوں کو معلوم تھے اور مشرق وسطیٰ میں بھی لوگوں کو ان کا علم تھا- چونکہ اس کی تردید میں کوئی شہادت موجود نہیں ہے - اسلئے بہ آسانی یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ سرگم جنہوں نے ہندو موسیقی کو توقع سے زیادہ قیمتی بنایا ہے قرون وسطیٰ کے مسلم فضلا کی کاوشوں کے رھین منت ھیں- یہ نئی چیز ہندو موسیقی کی نوعیت و ماھیت تبدیل کرنے کا سبب ھوئی- چونکہ سرگم ،،موسیقی کے ضابطے کا پیمانہ،، ھیں اسلئے وھی لوگ انہیں رواج دے سکتے ھیں جو صدیوں تک انہیں استعمال کر چکے ھیں- اس سلسلے میں کامیابی کا سہرا مسلمانوں کے سر ہے - اس مضمون میں اتنی گنجائش نہیں کہ ان سرگموں کے زیر و بم اور دیگر صفات پر سیرحاصل بحث کی جائے- بہرحال اس سلسلے میں بھی مسلمانوں نے ہندو موسیقی کی ھیئت کذائی تبدیل کرنے میں بڑا کام کیا ہے -

موسیقی کو مربوط کرنے کے بعد ھم آھنگی کی نئی قسمیں ظاھر ھوئیں اور یہ تمام کام مسلم دور حکومت میں انجام پائے- اسکے ساتھ ھی ساتھ زیادہ لوچدار شکلیں، مختلف قسم کی گائیکیاں اور مشرق وسطیٰ کی کئی دھنیں اس وقت کی ہندوستانی موسیقی کا ایک جزو بن گئیں - آج کل اسی ہندوستان کا بیشتر حصہ پاکستان کے نام سے موسوم ہے -

موسیقی کے سازوں میں بھی زبردست اور اھم تبدیلیاں کی گئیں - ہندوؤں کے دلکش مگر مشکل ساز وین یا بین کو سہل اور آسان بنا کر ستار میں تبدیل کیا گیا جو ایرانی تار کی ترقی یافتہ شکل ہے - خمیدہ سازوں میں دلربا، طاؤس اور سارنگی مسلمانوں کی ایجاد ھیں - مشرقی ممالک میں سارنگی کو بڑی مقبولیت اور ھردلعزیزی حاصل ہے - اس میں تار باندھنے اور تاروں میں گونج پیدا کرنے کا سہرا بھی مسلمانوں کے سر ہے - مسلمانوں کی سب سے اھم ایجاد یہ ہے کہ انہوں نے ہندو معبدوں میں بجائے جانے والے پکھاوج کو جو انگلیوں سے بجایا جاتا تھا دو حصوں میں تقسیم کیا اور اس میں مناسب و موزوں رد و بدل کر کے اسے کافی ترقی دی - اس ساز کا

نام طبلہ ہے اور وہ اسی نام سے مشہور ہے - یہ ساز غالباً دنیا بھر میں ''بیرون در موسیقی'' کیلئے بہترین اور مکمل ساز ہے - اس میں بڑا کمال یہ ہے کہ مدھم سے مدھم اور تیز سے تیز آواز اور ہر قسم کے راگ کو دوبارہ پیدا کرنے کی بدرجۂ اتم صلاحیت رکھتا ہے - حال میں مشہور و معروف سائینسدان پروفیسر رامن نے اپنے متعدد تجربات سے جو سائینسی رسائل میں شائع ہو چکے ہیں یہ ثابت کیا ہے کہ طبلے میں زبردست ہم آہنگی پیدا کرنے کی صلاحیت موجود ہے - یورپ میں آج تک اس بات کو ناممکن سمجھا جاتا ہے - موسیقی سے تعلق رکھنے والے حضرات جانتے ہیں کہ گونج پیدا کرنے والی جھلی عام طور پر ہم آہنگی پیدا نہیں کرتی - درحقیقت اس جھلی کو ایک خاص صورت سے چڑھانے اور ایک خاص حیثیت میں رکھنے سے یہ نتائج برآمد ہوتے ہیں -

اب تک اختصار کے ساتھ جو باتیں بیان کی گئی ہیں ان سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ کسی قوم کیلئے یہ نہایت اہم ہے کہ آرٹ کے دائرے میں اور خاص طور پر موسیقی میں تہذیبی ترقی کی جائے - ہم پاکستانی ہر لحاظ اور ہر اعتبار سے اپنی موسیقی کے ورثے پر فخر کرنے میں حق بجانب ہیں - ہم لوگ نہ صرف امیر خسرو رح، تان سین اور سدا رنگ کی تصانیف کے وارث ہیں جو ہماری قوم سے تعلق رکھتے ہیں اور اپنے زمانے کے ماہر موسیقی ہیں بلکہ ابن سینا، فارابی اور مشرق وسطیٰ کے بیشتر فضلاء کی تصانیف کے بھی وارث ہیں جنہوں نے علم موسیقی پر کافی توجہ دی ہے - اسلام کے زمانۂ عروج میں اس روادارانہ اور وسیع تہذیبی نظرئیے نے جس کی پشت پر صحیح اسلامی تہذیبی اثرات تھے مسلمان قوم کو اس قدر تیزی اور تیقن کے ساتھ ترقی کے مواقع دئے لیکن بعد کے دور میں غیرشعوری طور پر ہندوؤں کی ذات پات کی پابندیوں کے مسلک نے ہم پر بھی اثر ڈالا - جس کی وجہ سے ہماری تہذیبی ہیئت بدل گئی اور خاص طور پر فنون لطیفہ اور موسیقی کے سلسلے میں ہمارے حوصلے پست ہو کر رہ گئے - اسلام کے تہذیبی نظرئیے میں رواداری کو اہم مقام حاصل ہے اور آج ایسی علامات ہمارے سامنے ہیں جن سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ہمارے عوام

میں اس کا شعور اور احساس پیدا ہو چکا ہے۔ علامہ اقبال رح نے ایک مقام پر فرمایا ہے کہ۔

اگر ہو عشق تو ہے کفر بھی مسلمانی
نہ ہو تو مرد مسلماں بھی کافر و زندیق

اب سوال مستقبل کا ہے - خاص طور پر یہ کہ ہمیں کن لغزشوں کے پیش آنے کا خدشہ ہے۔ اگر ہم اپنے حقیقی تہذیبی پس منظر کو فراموش نہ کریں اور اپنی قومی یادگاروں میں جان ڈالنے کی کوشش کریں تو یقیناً ہم بین الاقوامی موسیقی پر زبردست اثر ڈال سکتے ہیں - علامہ اقبال رح نے بالکل درست فرمایا ہے کہ ''تاریخ ایک قوم کی یادداشت ہوتی ہے۔'' پہلی صورت میں اسکا پوری طرح احساس کرنا چاہئیے اور ہمارے عوام کو سمجھنا چاہئیے کہ رواداری ترقی کی اساس ہے۔ اگر ہم اپنے ماضی اور اسلامی اصولوں پر پورا اترنا چاہتے ہیں تو رواداری پر ضرور کار بند ہونا پڑے گا۔

اس مقصد کیلئے ہمیں خالی الذہن ہو کر تحقیق و تدقیق کا کام انجام دینا ہوگا۔ یہ ہمارے لئے فال نیک ہے کہ ہماری حکومت کو اس حقیقت کا پورا پورا احساس ہے۔ جس وقت ہم اپنی سابقہ اساس کا پتہ چلائیں گے تو ہمیں معلوم ہوگا کہ جس طرح جغرافیائی اعتبار سے ہم مشرق و مغرب کے درمیان ہیں اسی طرح تہذیبی لحاظ سے بھی مشرق و مغرب کے درمیان اتناهی فصل رکھتے ہیں۔ اس وقت ہمیں صرف یہ کام انجام دینا ہے کہ جس کام کا آغاز ہمارے آبا و اجداد نے کیا تھا اس کا تسلسل جاری رکھیں۔ موسیقی میں ہمارے سروں کی بنیاد سرگموں کے امتیازی استعمال پر ہے جو رنگین نغمات سے نکلے ہیں۔ ان میں یہ وصف ہے کہ اپنی امتیازی شان میں فرق آئے بغیر زبردست ہم آہنگی پیدا کرتے ہیں۔ تنگ نظر حضرات خواہ کچھ کہیں لیکن یہ ماننا پڑے گا - ہم آہنگی کا عمودی استعمال دنیا مین موجود و برقرار رہے گا۔ اور ہم جس قدر جلد اس کا احساس کریں ہمارے لئے اتنا ہی اچھا ہے۔

لیکن ہم بین الاقوامی موسیقی کے سامنے ایسا ترنم اور زیر و بم پیش کر سکتے ہیں جو تجرباتی نہیں بلکہ صدیوں کا تجربہ‌شدہ ہے اور اس میں ہر وہ بات شامل ہے جسے ہندو موسیقی اور مشرق وسطیٰ کی موسیقی میں بہترین خیال کیا جاتا ہے۔ موسیقی کے دائرے میں باہم اشتراک عمل بین الاقوامی مفاہمت کا ایک ذریعہ ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ ہمیں کس قسم کی لغزشوں کا سامنا کرنا پڑے گا۔ موسیقی جیسے شریف فن کو پیشہ‌ور گویوں سے مزید تباہی سے بچانے کیلئے ہمیں ان تمام باتوں پر عمل کرنا پڑیگا۔ جن کا تذکرہ کیا جا چکا ہے۔ اور یہ کام اس وقت پایہ٬ تکمیل کو تو پہنچ سکتا ہے جب کہ ہمارے بہترین دماغ اس موضوع پر سنجیدگی کے ساتھ غور و خوض کریں۔ اس کے لئے ضروری ہے کہ ہم اسلام کے تہذیبی نظرئے پر عمل پیرا ہوں۔

بدقسمتی کی بات ہے کہ پہلی جنگ عظیم کے بعد سے دنیا بھر میں موسیقی پر مصیبت آگئی ہے۔ پاکستان میں جس مخلوط فلمی موسیقی کا اثر پیدا ہو رہا ہے امریکہ اور یورپ کے بےسرے اور بازاری گانوں کی آمیزش اور امتزاج کا نتیجہ ہے۔ فوری طور پر اس کے سدباب کی ضرورت ہے۔ ان فلموں میں ہدایت‌کار کے فرائض وہ لوگ انجام دیتے ہیں جو پاکستان کے اسلامی تہذیبی پس‌منظر سے ناآشنا اور موسیقی کے اصول، ضابطے اور تاریخ سے سراسر نابلد ہیں۔ ان فلموں کے ذریعے ہماری موجودہ نسلوں کے جذباتی نظرئے کو ادبی طریقے سے مسموم کیا جا رہا ہے۔ دنیا کے دیگر حصوں میں بھی یہی کارنامہ انجام دیا جا رہا ہے۔ ان نوجوانوں کے سامنے ظاہری ٹیپ ٹاپ کر کے مصنوعی چیزیں حقیقی رنگ میں پیش کی جا رہی ہیں۔

اس نظرئے کی حمایت میں اور موجودہ صورت حال کے خطرات سے آگاہ کرنے کیلئے علامہ اقبال رح نے ''مرقع چغتائی'' میں پیش لفظ تحریر کرتے ہوئے انتباہ کیا ہے:۔

''اگر ایک بھی زوال انگیز فنکار ایسا ہے جس کا نغمہ یا نقش انسان کو گمراہی کی طرف لبھا کر لے جاتا ہے تو اس کی تخلیق ایک

پوری قوم کے لئے ابتلا اور چنگیز کے لشکروں سے کہیں زیادہ تباہ کن ثابت ہو سکتی ہے۔

کیا اب بھی کچھہ اور کہنے کی گنجائش ہے لیکن علامہ اقبال رح اپنے نظرئیے کی وضاحت کرتے ہوئے فرماتے ہیں کہ

"کسی انسان کو یہ اجازت دینا کہ وہ غیرمرئی چیزوں کو تشکیل دے اور قدرت کے ساتھ اس کی مطابقت پیدا کر لے یہ اعتراف کرنا ہے کہ خدا انسانی روح پر پوری قدرت اور دسترس رکھتا ہے۔ انسانی قوت کا راز یہ ہے کہ فطرت کے مہیجات کے خلاف مقاومت اختیار کی جائے نہ کہ اپنے آپ کو ان مہیجات کے عمل کے رحم و کرم پر چھوڑ دیا جائے۔ کسی شے کی موجودہ ہیئت کو اپنے منشاء کے مطابق تبدیل کرنے کیلئے جد و جہد کرنا صحت و زندگی سے عبارت ہے۔ اسکے علاوہ انحطاط و فنائیت ہے۔ خدا اور انسان دونوں کی تخلیق کا دائمی سلسلہ جاری ہے۔

علامہ اقبال رح نے اخیر میں فرمایا ہے۔

" جہاں تک اسلام کی ثقافتی تاریخ کا تعلق ہے میرا ایقان یہ ہے کہ بہ استثنائے فن تعمیر اسلامی آرٹ (موسیقی، مصوری اور شاعری) کی ابھی تخلیق ہوئی ہے۔ وہ آرٹ جس کا مقصد انسان میں مافوق البشری صفات پیدا کرنا ہے۔ انسان میں لامحدود خواهشات پیدا کرنا ہے۔ اور اخیر میں اسے خلیفتہ اللہ کے درجے پر پہنچا دیتا ہے۔"

اسلام کا صحیح تہذیبی نظریہ یہی ہے۔ اس سلسلے میں گذشتہ دور میں جو کچھہ کام انجام دیا گیا ہے وہ نہایت اهم ہے۔ ابھی ہمیں کس خاکے کا نمونہ تیار کرنے اور اسے ایسی تعمیری شکل میں لانے کیلئے بہت کچھہ کام کرنا ہے جو حقیقی ہو، اچھا ہو اور خوبصورت ہو۔ پاکستانی عوام کو جو دنیا کی سب سے بڑی اسلامی سلطنت کے باشندے ہیں اس ذمہ داری کو سنبھالنا ہے اور اسلامی تہذیب کے احیا اور ترقی میں مناسب مقام حاصل کرنا ہے۔

ہماری موسیقی کے ساز

شاہد احمد دہلوی

ہماری موسیقی جس قدر ترقی یافتہ فن اور مکمل علم ہے دنیا کے کسی ملک کی موسیقی اتنی پیچیدہ، دشوار اور مثالی نہیں ہے۔ موسیقی کے تین شعبے ہوتے ہیں۔گانا، بجانا اور ناچنا — گانے میں سر سرتیاں، راگ راگنیاں، گانے کی مختلف ہیئتیں اور زبانیں ایک ناپیدا کنار سمندر ہیں جس کے کنارے پر ہمارے بڑے بڑے موسیقار بیٹھے سنگ ریزوں سے کھیل رہے ہیں - کبھی کبھی کوئی آتھلے پانی میں غوطہ لگا کر ایک آدھ آبدار موتی نکال لاتا ہے، اپنی اس کامیابی پر ناز کرتا ہے اور اہل نظر سے داد پاتا ہے۔ ایک عمر نہیں ہزار عمریں بھی اگر کسی کو ملیں تب بھی اس ناپیدا کنار سمندر کو کھنگال نہیں سکتا۔ بجانے میں وہ ان گنت ساز شامل ہیں جن کے سطحی جائزے نے ان کی تعداد ساڑھے پانسو سے زیادہ بتائی ہے۔ یہی گونا گونی ناچ میں بھی پائی جاتی ہے۔ جسکی قسموں کی فراوانی کا احاطہ اب تک نہیں کیا جا سکا۔ مغربی اور مشرقی پاکستان، دونوں کے وسیع علاقوں میں موسیقی کی بیش بہا دولت بکھری پڑی ہے۔ اور صدیوں سے اس میں اضافہ ہوتا چلا آ رہا ہے۔ ہماری بے توجہی سے یہ قیمتی ورثہ بہت کچھ معدوم بھی ہو چکا ہے۔ پیشہ وروں نے

اپنا پیٹ پالنے کے لئے اور کچھ اپنی لاعلمی کے باعث اس فن لطیف کو مسخ بھی کر دیا ہے ۔ ضرورت ہے کہ ہمارا پڑھا لکھا طبقہ، ذی استطاعت حضرات اور حکومت پاکستان اس کے اتلاف اور زبوں حالی کی طرف متوجہ ہو اور ایک عظیم علم و فن کو کس مپرسی کی موت مرنے سے بچا لے ۔

اس مضمون میں ہم صرف اپنی موسیقی کے اُن سازوں کی مختصر کیفیت پیش کرینگے جو اکثر ہماری نظروں کے سامنے آتے رہتے ہیں۔

ساز دو قسم کے ہوتے ہیں :- سر کے ساز اور تال کے ساز ۔ سر کے ساز مضراب سے، یا گز سے، یا پھونک سے بجائے جاتے ہیں۔ تال کے ساز انگلیوں اور ہتیلیوں سے بجائے جاتے ہیں یا چوبوں سے ۔

مضراب سے بجائے جانے والے ساز

۱- بین:- پرانا نام وینا ہے ۔ سب سے قدیم تار کا ساز ہے۔ اس کی کئی قسمیں ہیں :- برھما وینا، آدر وینا، سرسوتی وینا، نارد وینا، ستا تنتری وینا، طنبوری وینا، اور وچتر وینا۔ ان تمام قسموں میں تھوڑا تھوڑا سا فرق شکل اور تاروں کی تعداد کا ہوتا ہے ۔ ان بینوں میں چار سے لے کر سو تار تک ہوتے ہیں۔ بین میں ایک گز کے فاصلے سے دو تونبے لگے ہوتے ہیں۔ جس پر ایک چار انچ چوڑی ڈانڈ، کوئی سوا گز لمبی رکھی ہوتی ہے۔ اور اس کے اوپر جو تختہ ہوتا ہے۔ اس پر آٹھ دس چھوٹے اور باریک تار ترتیب سے لگے ہوتے ہیں۔ یہ تار طربیں کہلاتے ہیں۔ انہیں راگ کے سروں میں ملایا جاتا ہے۔ ان کے آدھ انچ اوپر باج کے چار بڑے اور موٹے تار ہوتے ہیں۔ یہ چکاریاں کہلاتے ہیں۔ تاروں کو ملانے کے بعد بین کار سیدھے ہاتھ کی انگلیوں میں مضرابیں (تار کے کہنی دار چھلے) پہن کر تاروں کو چھیڑتا ہے اور بائیں ہاتھ کی دو انگلیوں کو کھسکا کر سر متعین کرتا ہے۔ بعض پرانی بینوں میں پردے یعنی سروں کے فاصلے مقرر کرنے کی چوڑیاں نہیں ہوتی تھیں ۔ بعد میں موم سے پردے جمائے جانے لگے ۔ بین کو کندھے سے لگا کر یا آڑا رکھ کر بجایا جاتا ہے ۔ باج کے تاروں

کے ساتھہ طربیں آس دیتی رهتی هیں۔ تونبے سروں کی آوازوں کو بڑھاتے اور گونج پیدا کرتے هیں۔ تاروں کو کھینچ کر یا ڈھیلا کر کے سر میں ملایا جاتا ھے۔ باج کے تاروں کا ایک سرا نیچے کی جانب بندھا ہوتا ھے۔ اور دوسرا سرا کھونٹیوں میں لپٹا ھوتا ھے۔ ان کھونٹیوں کو گھمانے سے تار کھنچتے یا ڈھیلے پڑتے ھیں - جب جھالا بجایا جاتا ھے تو باج کے تاروں کے ساتھہ چکاری کے تار بھی چھیڑے جاتے ھیں۔ بین میں چونکہ پردے نہیں ھوتے یا کم ھوتے ھیں اس لئے اس ساز کا بجانا سب سے مشکل سمجھا گیا ھے - بھینس کے آگے بین بجانے کی مثل میں اسی بین کی طرف اشارہ کیا گیا ھے۔ الاپ اور جوڑ بجانے کے لئے بین سے بہتر اور کوئی تار کا ساز نہیں ھے - پرانے بین کار اٹھتے جا رھے ھین اور ان کے ساتھہ پرانی بینیں بھی معدوم ھوتی جا رھی ھیں -

۲- وچتر وینا:۔ بین کی جدید ترین شکل ''وچتر وینا'' ھے - اسے بٹا بین بھی کہتے ھیں۔ کیونکہ بائیں ھاتھ میں شیشے کا بٹا لے کر اس کے باج کے تاروں پر کھسکایا جاتا ھے۔ اس سے جتنے خوش آئند سر پیدا ھوتے ھیں - کسی اور قسم کی بین میں پیدا نہیں ھوتے۔ خصوصاً مینڈ (یعنی سروں کا مربوط پھسلنا) کے لئے یہ ساز لاجواب ھے۔ وچتر وینا کو اختراع ھوئے تقریباً چالیس سال ھوئے - اس کے موجد عبدالعزیز خان تھے - وچتر وینا اپنے سامنے فرش پر رکھ کر بجائی جاتی ھے - پاکستان میں یہی ایک بین سب سے زیادہ مروج ھے -

۳۔ ستار:۔ بین میں چند تبدیلیاں کر کے حضرت امیر خسرو نے ستار بنایا۔ بین کے دونوں تونبے ڈانڈ کے نیچے لگے ھوتے ھیں۔ ستار میں تونبے کا اوپر کا حصہ تراش کر اسے پیالے کی شکل دی گئی ھے اور اس کھلے ھوئے رخ کو طبلی لگا کر بند کیا گیا ھے۔ گز بھر لمبی ڈانڈ تونبے میں جڑی ھوتی ھے۔ ڈانڈ میں پتے ھوئے فاصلوں سے پیتل کی چوڑیاں سی پڑی ھوتی ھیں - یہ پردے ھوتے ھیں جو کھسکائے جا سکتے ھیں۔ ان کی تعداد سولہ سے بائیس تک ھوتی ھے - ان کے نیچے طربوں کے تار ھوتے ھیں - پردوں کے اوپر ابتدا میں صرف تین تار ھوتے تھے، اسی لئے اس ساز کا نام ,, سہ تار ،، تجویز کیا گیا تھا۔ جو کثرت

استعمال سے ستار کہلانے لگا۔ آج کل ستار میں سات تار ہوتے ہیں۔ تیسرا، پانچواں، چھٹا، اور ساتواں تار فولاد کا ہوتا ہے۔ اور دوسرا اور چوتھا تار پیتل کا۔ پہلو کا تار چکاری کہلاتا ہے۔ بین کی طرح ستار کے تار بھی کھونٹیوں سے کسے اور ڈھیلے کئے جاتے ہیں۔ تاروں اور طربوں کی کھونٹیاں ستار کے پہلو اور مستک میں لگی ہوتی ہیں۔ سیدھے ہاتھ کی انگلی میں مضراب پہن کر تاروں کو چھیڑا جاتا ہے۔ اور بائیں ہاتھ کی دو انگلیوں کو بجنے والے تار پر رکھکر پردوں پر کھسکایا جاتا ہے۔ اور تار کو کھینچکر ایک ہی پردے پر کئی کئی سر بھی نکالے جاتے ہیں۔ پردوں کا فاصلہ سروں کے لحاظ سے مقرر کیا جاتا ہے۔ باج کے تار طبلے کے بیچ میں آدھ انچ چھوٹی سی بینچ کی شکل کی ایک چیز (گھوڑچ) پر سے ہوکر ستار کے تونبے کے نیچے ایک گھنڈی میں بندھے ہوتے ہیں۔ آسانی اور باج کی خوبصورتی کی وجہ سے ستار کے آگے بین کا چراغ نہ جل سکا۔ پیشہوروں کے علاوہ شوقینوں میں بھی ستار نے مقبولیت حاصل کر لی۔

(۴) سربہار:۔ یہ بھی ستار ہی ہوتا ہے۔ مگر اس کا تونبہ بھی بڑا ہوتا ہے۔ اور ڈانڈ بھی زیادہ چوڑی ہوتی ہے۔ تار اور طربیں سب ستار جیسی ہی ہوتی ہیں۔ سربہار پر راگ کا الاپ کیا جاتا ہے اور جوڑ بجایا جاتا ہے۔ ڈانڈ اور پردے اس لئے چوڑے رکھے جاتے ہیں کہ تار کو ایک ہی پردے پر زیادہ سے زیادہ کھینچا جا سکے۔ یوں سروں کی گھلاوٹ بڑھ جاتی ہے اور سرتیاں بھی نمایاں ہو جاتی ہیں۔ سرتیاں چھوٹے سروں کو کہتے ہیں۔ جو مقررہ بارہ سروں کے درمیان ہوتی ہیں۔ ان پر قیام نہیں کیا جاتا۔ مگر انہیں چھوڑا بھی نہیں جا سکتا۔ کیونکہ راگوں کی خوبصورتی کا دار و مدار بیشتر انہی پر ہوتا ہے۔

(۵) رباب:۔ لکڑی کے سالم ٹکڑے کو کھود کر سرود اس طرح بنایا جاتا ہے۔ کہ اس کا ایک سرا پیالے کی شکل کا یا بیضوی ہو اور دوسرے سرے تک گاؤ دم ہوتا چلا جاتا ہے۔ پیالے یا شکم پر کھال منڈھ دی جاتی ہے۔ اور ڈانڈ یا گلو کو ہلکی لکڑی سے ڈھک

دیا جاتا ہے۔ باج کے دو یا تین تار تانت (رودے) کے ہوتے ہیں۔ شکم کے وسط میں گھوڑچ رکھی ہوتی ہے۔ اسپر سے گزر کر تار گھنڈی اور کھونٹیوں میں بندھے ہوتے ہیں۔ لکڑی یا ہاتھی دانت کے چھوٹے سے ٹکڑے سے تاروں کو چھیڑا جاتا ہے۔ اس مضراب کو جوا کہتے ہیں۔ رباب کی آواز بلند ہوتی ہے۔ اس شکل کے ساز کی تصویریں قدیم مصری نقاشی میں پائی جاتی ہیں۔ یہ ساز عربوں کا ہے اور عربوں کے ساتھ دور دور کے ملکوں تک پہونچا ہے۔ مثلاً ہسپانیہ کے سازوں میں ''ریبک''، رباب ہی کا ہمشکل ہے، اور نام میں صوتی مشابہت پائی جاتی ہے۔ رباب جنگی ساز ہے۔ جس نے بعد میں مجاسوں میں بار پایا۔ رباب میں پردے نہیں ہوتے، اس لئے اس کا بجانا مشکل ہوتا ہے۔

۶- **سرود:**۔ رباب ہی کی ترقی یافتہ شکل ہے۔ پہلے اس میں صرف تین تار ہرتے تھے۔ اس لئے اس کا نام ''سہ رود''، رکھا گیا جو رفتہ رفتہ سرود ہو گیا۔ سرود قد و قامت میں رباب سے بڑا ہوتا ہے۔ سرود پر اب بالعموم رودے کے تار نہیں چڑھائے جاتے، فولاد کے تار چڑھائے جاتے ہیں جن کو کھینچ کر بجانے سے سرتیاں بھی پیدا ہوتی چلی جاتی ہے۔ اور کھلے ہوئے سر زیادہ لطف دیتے ہیں۔ یہ ساز، جیسا کہ اس کے نام سے ظاہر ہوتا ہے، ایرانی اور مسلمانوں کے ساتھ اس بر عظیم میں آیا۔ ستار کی طرح سرود بھی گتیں بجانے کے لئے موزوں ساز ہے۔

سر سنگھار:۔ رباب اور سرود ہی ہے مگر زیادہ بڑا۔ والئی رامپور، نواب کلب علی خان کی فرمائش پر سرسنگھار بنایا گیا۔ اس میں باج کے آٹھ تار ہوتے ہیں۔ سب کے سب فولاد کے اور پیتل کی طربیں ہوتی ہیں۔ انگلیاں دوڑنے کے میدان میں نکل پلیٹ لگی ہوتی ہے تاکہ انگلیاں آسانی سے اس پر پھسل نہ سکیں ارر تار کھینچے بھی جا سکیں۔ یہ ساز الاپ اور جوڑ لگانے کے لئے بہت موزوں ہے۔ گت اسپر نہیں بجائی جاتی۔ مینڈ، سوت کا ساز ہے۔ سرسنگھار کو سربہار کا جواب سمجھنا چاہیئے۔

(۸) قانون :- اپنی ابتدائی شکل میں فیثاغورث کی ایجاد ہے۔ اسی کی مختلف شکلیں ہارپ کہلاتی ھیں۔ موجودہ شکل میں قانون اور سرمنڈل ایک ھی چیز کے دو نام ھیں۔ نام کے لحاظ سے قانون عربی ساز ہے۔ اس کی ترقی یافتہ شکل ایران جدید کا ساز سنتور ہے۔ لکڑی کے دوھرے فریم پر تیس یا زیادہ تار چڑھے ھوتے ھیں۔ یہ تار اپنی دبازت کے اعتبار سے ایک سرے سے دوسرے سرے تک پتلے اور لمبائی میں چھوٹے ھوتے چلے جاتے ھیں۔ ان تاروں کے سرے گھنڈیوں اور اور لوھے کی چابیوں میں بندھے ھوتے ھیں۔ چابیاں لگا کر تاروں کو راگ کے سروں میں ملایا جاتا ہے۔ پہلے اس ساز پر الاپ کرنے کا دستور بھی تھا۔ مگر اب ان تاروں کو چھوٹی چھوٹی چوبوں سے بجایا جاتا ہے۔ جن کے سروں پر ربڑ چڑھا ھوتا ہے۔ اسی اصول پر ھمارے وہ سب ساز بنائے گئے ھیں۔ جو "ترنگ" کہلاتے ھیں۔

(۹) جل ترنگ:- لفظی معنی ھیں پانی کا باجہ۔ کوئی بیس پیالے، بڑے بڑے چینی کے پیالے سے لے کر چھوٹی پیالی تک قد قامت میں کم ھوتے ھوئے نصف دائرے کی شکل میں رکھے جاتے ھیں۔ ان سب پیالوں میں پانی ڈالا جاتا ہے۔ اور پانی کی مقدار گھٹا یا بڑھا کر ترتیب سے سروں میں پیالوں کی آوازوں کو ملایا جاتا ہے۔ جل ترنگ بجانے والا ان پیالوں کے نیم دائرے کے مرکز میں بیٹھکر دو چوبوں سے ان پیالوں کو اس طرح ضرب لگا کر بجاتا ہے۔ کہ راگ یا دھن ان سے بن جاتی ہے۔ جل ترنگ کی ایجاد حضرت امیر خسرو سے منسوب ہے۔ جب ایسے پیالے بجائے جائیں۔ جن میں پانی ڈال کر سر ملانے کی ضرورت نہ ھو بلکہ خود ایسے چھانٹے گئے ھوں کہ سروں کی آوازیں بالترتیب دیتے ھوں تو اس ساز کو "کس ترنگ" کہتے ھیں۔ جب نل کے بڑے چھوٹے ٹکڑوں کو ترتیب سے ٹکا کر سر پیدا کئے جائیں۔ تو یہ ساز "نل ترنگ" کہلاتا ہے۔ اسی طرح اگر سخت لکڑی کے ٹکڑوں سے یہ ساز بنایا جائے تو اسے "لکڑ ترنگ" کہتے ھیں۔ اسی لکڑ ترنگ کی ایک خوشنما شکل، جو ھلالی کشتی کی طرح ھوتی ہے، اس میں لکڑی کے پچیس ٹکڑے آویزاں ھوتے ھیں اور انہیں چھوٹی چوٹی موگریوں سے بجایا جاتا ہے۔ "بس ترنگ" کہلاتی

ہے۔ اسی طرح کے ساز ''گھنٹی ترنگ'' اور ''گجر ترنگ'' اور جھانجھ ترنگ وغیرہ ہوتے ہیں۔

(۱۰) تانپورا:- اس کا ایرانی نام ''طنبورہ'' ہے۔ یہ ستار کی شکل کا ساز ہے۔ نہ تو مضراب سے بجایا جاتا ہے۔ نہ جوے سے، نہ گز سے، اور نہ چوبوں سے۔ بلکہ اسے صرف سیدھے ہاتھ کی دو انگلیوں سے چھیڑا جاتا ہے۔ تانپورے کا تونبہ ستار سے بڑا ہوتا ہے۔ ڈانڈ سوا گز کی ہوتی ہے۔ طبلی کی جڑ میں ایک کنگھی ہوتی ہے۔ اس میں چار تاروں کے سرے بندھے ہوتے ہیں۔ طبلے کے بیچ میں گھوڑچ پر چڑھنے سے پہلے ہر تار میں ایک منکا ہوتا ہے جس سے تار کو سر میں ملایا جاتا ہے۔ تار گھوڑچ پر سے ہو کر ایک کنگھی میں سے نکلتے ہیں اور ڈانڈ پر سے ہو کر پھر اور ایک کنگھی میں سے نکلتے ہیں۔ اور سرے کھونٹیوں پر لپٹ جاتے ہیں۔ دو کھونٹیاں سامنے کے رخ اور دو مستک کے دونوں پہلوؤں میں ہوتی ہیں۔ تین تار فولاد کے اور ایک ذرا ان سے موٹا پیتل کا ہوتا ہے۔ پہلے بیچ کے دونوں تار، جنہیں ''جوڑا'' کہتے ہیں، بنیادی سر کھرج میں ملائے جاتے ہیں۔ پیتل کا تار نچلی سپتک کے کھرج میں ملایا جاتا ہے، اور تیسرا فولاد کا تار حسب ضرورت مدھم، پنچم، یا نکھار میں۔ تانپورا صرف آس کا ساز ہے۔ انہی چار تاروں میں گلوکار سارے سر پا لیتا ہے۔

گز سے بجائے جانے والے ساز

۱۱- سارنگی:- اصل میں ''سورنگی'' ہے، یعنی ساز صد رنگ۔ قدرت کا بنایا ہوا سب سے مکمل ساز انسان کا گلا (حنجرہ) ہے۔ جو صوت کے ہر ممکن زیرو بم کی ادائگی پر قدرت رکھتا ہے۔ گلے کا ساتھ جس حد تک سارنگی کر سکتی ہے۔ کوئی اور نہیں کر سکتا۔ سارنگی کو مشرق کی وایولن کہا گیا ہے اور اس کی آواز کو وایولا کی شیریں آواز سے مشابہ بتایا گیا ہے۔ لیکن سروں اور سرتیوں کو ادا کرلے کے جتنے امکانات سارنگی میں ہیں، دنیا کے کسی اور ساز میں نہیں ہیں۔ رباب اور سرود کی طرح سارنگی بھی لکڑی کے

ایک سالم ٹکڑے کو کھود کر بنائی جاتی ہے۔ نیچے کا حصہ پھیلا ہوا اور چوکور پیالے جیسا ہوتا ہے ۔ اس پر کھال منڈھی ہوتی ہے۔ اسی پر گھڑچ رکھی ہوتی ہے۔ جس پر سے تار کے دوسرے سازوں کی طرح تار گزرتے ہیں۔ شکم کے اوپر کا حصہ میدان کہلاتا ہے جس میں آنگلیاں دوڑتی ہیں۔ باج کے تین تار ہوتے ہیں، رودے کے۔ ان تاروں پر پانچ سپتکیں ادا ہو سکتی ہیں۔ ان کے نیچے پیتل کے باریک تاروں کی طربیں ہوتی ہیں۔ جن کی تعداد تیس ہوتی ہے۔ سارنگی ڈھائی فٹ لمبی اور نیچے آٹھ انچ چوڑی ہوتی ہے۔ جو گاؤدم ہوتی اوپر چار انچ چوڑی رہ جاتی ہے۔ بائیں ہاتھ کی انگلیاں باج کے تار کے اوپر نہیں بلکہ تار کے پہلو سے ملا کر اس طرح رکھی جاتی ہیں ۔ کہ صرف تار کو چھوئیں ۔ ناخنوں کو اوپر نیچے کھسکانے سے سر آترتے چڑھتے ہیں۔ سارنگی گز سے بجائی جاتی ہے۔ یہ لکڑی کی ایک کمانی ہوتی ہے۔ جس میں گھوڑے کی دم کے بال ہوتے ہیں۔ ان بالوں پر گندہ بروزہ پھیرا جاتا ہے۔ تاکہ ان میں ایک ھلکی سی چپک پیدا ہو جائے۔ مضراب سے بجائے جانے والے سازوں میں دم سانس نہیں ہوتا۔ ضرب کے ساتھ سر کی آواز ختم ہو جاتی ہے۔ گزسے بجائے جانے والے سازوں میں ایک ہی سر پر دیر تک ٹہرا جا سکتا ہے۔ سارنگی میں مختصر وقفے اور طویل وقفے دونوں قسم کے سر ادا کئے جا سکتے ہیں۔ مشہور سارنگی نواز، استاد بندو خان نے سارنگی میں دوسرے سازوں مثلاً بین، رباب، دلربا وغیرہ کا باج بھی منتقل کرلیا تھا۔ وہ اپنے گزسے گز کے علاوہ مضراب کا کام بھی لیتے تھے ۔ انہوں نے سارنگی کو واقعی سورنگی بنا دیا تھا۔ سارنگی کی غیر ترقی یافتہ شکل ,,چکارا،، ہے۔ یہ ایک بےطربوں کی چھوٹی سارنگی ہوتی ہے۔ جس کے بجانے کا رواج ہمارے دیہاتوں میں ہے۔ دلی والے استاد ممن خان نے ایک بڑی سارنگی بنائی تھی جو عام سارنگیوں سے قد و قامت میں ڈیوڑھی تھی۔ اس کا نام انہوں نے ,,سہ ساگر،، رکھا تھا۔ اس میں باج کے پانچ تار تھے اور سات سپتکیں ادا ہو سکتی تھیں ۔ طربوں کے تاروں کے علاوہ چند تار اس میں ایسے بھی لگائے گئے تھے۔ جن پر بائیں ہاتھ سے جھالا بھی بجایا جا سکتا تھا ۔ رودے کے دو موٹے تار جن کا اس ساز میں اضافہ کیا

گیا تھا۔ چیلوں کی آواز سی آواز دیتے تھے۔ یہ ساز اپنی دشواری کی وجہ سے رائج نہیں ہو سکا ۔ یہ ساتھ سنگت کا ساز نہیں تھا، تنہا بجایا جاتا تھا۔ بعض نو دس فٹ اونچی سارنگیاں بھی بنائی گئیں جو عجائب گھروں میں رکھی دکھائی دیتی ہیں۔

۱۲- دلربا:۔ ستار اور سارنگی کو یکجا کر کے دل ربا یا اسراج بنایا گیا ہے۔ اس کا شکم سارنگی جیسا اور گلو ستار جیسا ہوتا ہے۔ ستار کی طرح دلربا میں بھی انتیس پردے ہوتے ہیں۔ باج کے تار چار ہوتے ہیں۔ اور اکیس طربیں ہوتی ہیں۔ سارنگی کی طرح یہ ساز گز سے بجایا جاتا ہے ۔ اسی اصول پر بجایا جانے والا مور کی ایک شکل کا ایک اور ساز ہوتا ہے جو ,, طاؤس،، کہلاتا ہے۔

۱۳- سارندہ:۔ یہ ساز بھی لکڑی کے ایک ہی ٹکڑے کو کھود کر بنایا جاتا ہے۔ اس کا شکم گہرا اور کشکول کی شکل کا ہوتا ہے۔ اس پر کھال نہیں منڈھی جاتی۔ کشکول کا اوپر کا حصہ سامنے کے رخ سے کھلا رہتا ہے۔ اور لاؤڈ اسپیکر کا کام دیتا ہے۔ اس ساز کی پسلیاں چوڑی ہوتی ہیں۔ گلو وایولن جیسا ہوتا ہے۔ جس کے فٹ بھر کے میدان میں انگلیاں دوڑتی ہیں۔ باج کے چار تار فولاد کے ہوتے ہیں۔ اس کی کمانی سارنگی کی کمانی سے چھوٹی ہوتی ہے۔ آواز بہت تیز ہوتی ہے۔ رباب کی طرح سارندہ بھی جنگی ساز ہے۔ جس نے بعد میں مجلسوں میں جگھہ پائی۔ مغربی پاکستان کے سرحدی علاقوں اور سندھ میں سارندہ بجانے کا عام رواج ہے۔ دھنیں اس میں اچھی بجتی ہیں ۔ راگ راگنیاں بجانے کے لئے نہ تو موزوں ہے اور نہ اس میں صلاحیت ہی ہے۔

۱۴- اکتارہ:۔ قدیم ساز ہے۔ جس میں پہلے صرف ایک ہی تار ہوتا تھا۔ جسے گانے والا ایک انگلی سے لے میں اپنے ساتھ چھیڑتا رہتا تھا۔ یعنی اکتارہ آس دینے کا ساز تھا۔ ہندوؤں نے اس ایجاد کو شیو دیوتا سے منسوب کیا ہے۔ اکتارے کا شکم ایک بند گول تونبہ ہوتا ہے۔ جس میں ایک بانس کی گز بھر لمبی ڈانڈ لگی ہوتی ہے۔

ٹونبے کے وسط میں گھڑچ ہوتی ہے، اور بانس کے سرے پر ایک کھونٹی میں تار لپٹا ہوتا ہے۔ ایک ہاتھ میں اکتارہ اور دوسرے میں کھڑتالوں کی جوڑی لے کر اکثر بھاٹ گاتے پھرتے ہیں۔ لاہور والے سائیں مرنا نے اکتارے کو ایک نیا روپ دے کر ایک دلنواز ساز بنا لیا ہے۔ ان کا ایکتارا قد و قامت میں بڑا ہے اور باج کے ایک تار کے علاوہ انہوں نے اس میں آس دینے اور چھیڑنے کے لئے چند اور تار بھی لگائے ہیں۔ ستار کی طرح کندھے سے لگا کر وہ باج کے تار کو چھیڑتے ہیں اور بائیں ہاتھ میں ایک لکڑی کا ٹکڑا لے کر تار پر ٹکا کر کھسکاتے ہیں۔ یوں وچتر وینا جیسے خوش آئند سر اس ساز سے پیدا ہوتے ہیں۔

پھونک سے بجائے جانے والے ساز

۱۵- بانسری :- قدیم ترین اور غالباً دنیا کا سب سے پہلا ساز ہے۔ ہر ملک میں موجود ہے۔ قدیم یونانی روایت کے مطابق پانی کے کنارے اُگے ہوئے نرسلوں میں سے طرح طرح کی موسیقی کی صدائیں بلند ہوتی تھیں۔ اسے انہوں نے جنگل کے دیوتا پین کی نےنوازی سے تعبیر کیا اور ان دل نواز آوازوں کا مخرج Pipes of Pan کو ٹھہرایا۔ نرسلوں یا بانس کے جنگلوں میں سے جب ہوا کے تیز جھونکے گزرتے تو طرح طرح کی سیٹیاں سنائی دیتیں۔ اسی مشاھدے سے انسان کو بانسری بنانے کا خیال آیا۔ ہندوؤں نے مرلی کی ایجاد کو کرشن اوتار سے منسوب کیا ہے۔ ان کی مقدس کتاب رامائن میں دیودت یعنی خدا داد سے موسوم کیا گیا ہے۔ ہمارے ادب و شعر میں بھی نے کا تذکرہ قدیم سے چلا آتا ہے۔ مولانائے روم نے اس کا ذکر ایک اچھوتے پیرایہ میں کیا ہے ؎

بشنو از نے چوں حکایت می کند
وز جدائی ھا شکایت می کند

بانسری کی ادنی شکل یہ ہے کہ بانس کی ایک پور کا فٹ بھر لمبا ٹکڑا ہوتا ہے۔ جس کے ایک سرے پر پھونک مارنے کا سوراخ ہوتا ہے۔ اور نچلے آدھے حصے میں برابر کے فاصلوں سے چھ سوراخ

ہوتے ہیں۔ جن پر دونوں ہاتھوں کی تین آنگلیاں رکھی جاتی ہیں۔ انہی چھ سوراخوں کے کھولنے اور بند کرنے سے تمام سر پیدا ہوتے ہیں۔ آج کل سینکڑوں قسم کی بانسریاں بجائی جاتی ہیں۔ جو چھ انچ سے لے کر گز سوا گز تک لمبی ہوتی ہیں۔ تمام پھونک کے ساز بانسری ہی کے اصولوں پر بنائے گئے ہیں۔ بیحد سستا ساز ہے۔ اس لئے ساری دنیا کی دیہاتی آبادیوں میں کثرت سے بجایا جاتا ہے۔

۱۶۔ شہنائی:۔ اصل میں سینائی ہے اور بو علی سینا کی ایجاد ہے۔ پھونک مارنے کی جگہ پتی لگائی جاتی ہے۔ بانسری کی طرح اس میں بھی آنگلیاں رکھنے کے لئے چھ سوراخ ہوتے ہیں۔ نیچے کا سرا کشادہ اور گول ہوتا ہے۔ بجانے کا وہی اصول ہے جو بانسری کا۔ اسی کی ایک اور شکل ”نفیری“ ہے جو بالعموم تانبے کی ہوتی ہے اور شہنائی سے بڑی ہوتی ہے۔

۱۷۔ الغوزہ:۔ یہ دو بانسریاں ہوتی ہیں۔ ایک ہی قد و قامت کی یا چھوٹی بڑی۔ ایک بانسری صرف بنیادی سر کو آس دیتی رہتی ہے۔ اور دوسری بانسری حسب معمول چھ انگلیوں سے بجائی جاتی ہے۔ یہ بھی دیہات کے بسنے والوں، گڈریوں اور گھومنے پھرنے والے منگتوں کا ساز ہے۔ سندھ میں الغوزے کا عام رواج ہے۔ بعض فنکاروں نے اس ساز میں بھی وہ نئے نئے پہلو تلاش کر لئے ہیں۔ کہ الغوزے نے مجلسوں میں بھی بار پا لیا ہے۔

۱۸۔ پونگی:۔ اسے تونبی بھی کہتے ہیں کیونکہ اس میں خربوزے کی شکل کی تونبی لگی ہوتی ہے۔ اس تونبی پر اوپر کی طرف پھونک مارنے کے لئے ایک چھ انچ کی نلی جیسی تونبی کا ٹکڑا لگا ہوتا ہے اور نیچے کے رخ بانس کی چھ چھ انچ کی بانسریوں کا جوڑا ہوتا ہے۔ جن میں تین تین سوراخ دونوں ہاتھوں کی آنگلیوں کے لئے ہوتے ہیں۔ اس ساز میں کوئی تبدیلی یا ترقی نہیں ہو سکی اور سپیروں کے لئے مخصوص ہو کر رہ گیا۔ حال ہی میں فلم والوں نے اس کا بہتر مصرف تلاش کیا ہے۔ اور بعض گانوں کا اس ساز نے لطف دوبالا کر دیا۔

ٹال کے ساز

۱۹- پکھاوج:- تال کا قدیم ساز ہے جسے مردنگ کی ترقی یافتہ شکل سمجھنا چاہیئے- پرانے سازوں میں ایسے گھڑے بھی پائے گئے ہیں - جن کے منہ پر کھال منڈھ کر کبھی بجایا جاتا ہوگا - اسی ایک منہ کے گھڑے سے کسی کو دو مونہی گھڑا بنانے کا خیال آیا ہوگا اور لمبوترے گھڑے کو دونوں رخ سے منڈھ کر مردنگ بنائی گئی. مردنگ مٹی ہی کی ہوتی تھی- پکھاوج لکڑی کی ہوتی ہے- اس کا دایاں رخ بائیں رخ سے کسی قدر چھوٹا ہوتا ہے- دائیں رخ کی کھال یا پڑی کے بیچ میں کوئی تین انچ قطر کا سیاہ رنگ مسالہ ربڑ کی طرح لٹکا ہوتا ہے اور بائیں رخ کی پڑی پر ذرا سخت آٹا گوندھ کر لگایا جاتا ہے- ان دونوں پڑیوں کو چارپائی کی ادوان کی طرح تسمے کھینچے رہتے ہیں- پکھاوج بیچ میں سے کسی قدر اونچی ہوتی ہے اور سروں کی طرف گاؤ دم ہوتی چلی جاتی ہے- دائیں ہاتھ کو چار چار تسموں کے نیچے ایک ایک گٹا لگا ہوتا ہے- یہ آٹھ اٹو ہوتے ہیں جنہیں ہتوڑے سے اوپر نیچے ٹھونک کر دائیں پڑی کو سر میں ملایا جاتا ہے- آٹھوں گھاٹ ایک ہی سر میں ملائے جاتے ہیں- تاکہ پڑی پر کھنچاؤ ہر طرف سے برابر کا رہے، ورنہ پڑی کے پھٹ جانے کا اندیشہ ہوتا ہے- پکھاوج انگلیوں سے کم ہتیلیوں سے زیادہ بجائی جاتی ہے- اسکی آواز ایسی ہوتی ہے، جیسے کہیں دور سہانی توپیں چھوٹ رہی ہوں- پکھاوج دھرپد گانے والوں کے ساتھ بجائی جاتی ہے- دھرپد کی قدیم گائکی اب معدوم ہوتی جا رہی ہے- اس لئے پکھاوج اور پکھاوج کے بجانے والے شاذ نظر آتے ہیں- ہندوؤں کے عقیدے کے مطابق مردنگ برھما کی ایجاد ہے جسے شیو جی کے ناچ کے ساتھ گنیش نے بجایا-

۲۰- طبلہ:- کہتے ہیں کہ پکھاوج کو بیچ میں سے کاٹ کر حضرت امیر خسرو نے طبلہ بایاں بنایا، اور اس کا نام جنگی ساز طبل پر طبلہ رکھا- دائیں کا گھیرا چھوٹا ہوتا ہے اور اس کے تسموں میں آٹھ اٹو ہوتے ہیں- جن سے اسے سر میں ملایا جاتا ہے- پکھاوج کی طرح بایاں

ڈھیلا رکھا جاتا ہے اور اس میں گمک پیدا کی جاتی ہے۔ پکھاوج کے بول کھلے کہلاتے ہیں۔ اس کے مقابلے میں حضرت امیر خسرو نے طبلہ کے لئے بند بول مقرر کئے۔ یہ بول صرف اُنگلیوں سے بجائے جاتے ہیں۔ ان میں زیادہ نزاکت اور زیادہ خوبصورتی ہوتی ہے۔ خوش آہنگی کی جو فوقیت ستار کو بین پر حاصل ہے وہی طبلہ کو پکھاوج پر حاصل ہے۔ گانے میں خیال کی ایجاد نے دھرپد کا چراغ گل کر دیا۔ اور تال کے سازوں میں طبلہ نے پکھاوج کو ختم کر دیا۔ طبلہ میں بند بول بھی بجتے ہیں۔ اور کھلے بھی، اس لئے اب پکھاوج کی ضرورت بھی نہیں رہی۔

۲۱۔ ڈھولک:۔ منادی کرنے کے لئے بڑے بڑے ڈھول ہوتے تھے۔ انہیں اور پکھاوج کو مد نظر رکھتے ہوئے قوالی کے لئے امیر خسرو نے ڈھولک اختراع کی۔ ڈھولک کے منہ زیادہ کھلے ہوتے ہیں۔ اسکی دونوں پڑیاں سپاٹ ہوتی ہیں۔ لرزش کو تا دیر قائم کرنے کے لئے کوئی مسالے کی ٹکیاں ان کے بیچ میں نہیں ہوتیں۔ بائیں پڑی کے اندر گدا لگایا جاتا ہے تاکہ دھماکہ اچھا پیدا ہو۔ تسموں کے بجائے موٹے سوت کی ڈوری ہوتی ہے۔ جس میں چھلے پڑے ہوتے ہیں۔ ان چھلوں سے ڈھولک کے سر کو اُتارا یا چڑھایا جاتا ہے۔ ڈھولک کے بول تال کے دوسرے سازوں کے بولوں سے مختلف ہوتے ہیں۔ دائیں کی تھاپ اور چٹکی اور بائیں کا دھماکہ اور گھسا قوالی میں جان ڈال دیتا ہے۔ چونکہ سستا اور آسان ساز ہے۔ اس لئے دیہاتوں میں گھر گھر ڈھولک ہوتی ہے اور شام کو دن بھر کے کاموں سے فارغ ہو جانے کے بعد عورتیں مل بیٹھتی ہیں اور ڈھولک بجا کر سب لہک لہک کر گاتی ہیں اور اپنا جی بہلاتی ہیں۔

۲۲۔ خول:۔ ڈھولک کی شکل کا مشرقی پاکستان کا تال کا ساز ہے۔ جو بیچ میں سے دونوں طرف گاؤدم ہوتا چلا جاتا ہے۔ دائیں پڑی چار انچ کے قطر کی اور بائیں اس سے کسی قدر بڑی ہوتی ہے۔ ان دونوں کے درمیان تسمے ہوتے ہیں۔ گٹے نہیں ہوتے۔ دائیں پڑی کے بیچ میں مسالے کی ٹکیا ہوتی ہے۔ جو ارتعاش کو قائم رکھتی ہے۔

آواز اونچی اور تیز ہوتی ہے۔ ہلکی پھلکی موسیقی، خصوصاً مشرقی پاکستان کے عوامی گانوں کے ساتھ خول بجایا جاتا ہے۔

۲۳۔ دائرہ:۔ چار انچ چوڑی لکڑی کی پٹی کا دائرہ بنا کر اس کے ایک رخ پر کھال منڈھ دی جاتی ہے۔ دائرے کا قطر ایک فٹ سے لیکر دو فٹ تک ہوتا ہے۔ بہت پرانا ساز ہے۔ آج کل صرف ہلکے پھلکے گانوں کے ساتھ بجایا جاتا ہے۔

۲۴۔ دف:۔ دف بھی گول ہوتی ہے، دائرے سے آدھی۔ آواز کرخت ہوتی ہے۔ بول بجانے کی اس میں بہت کم گنجائش ہوتی ہے۔

۲۵۔ خنجری:۔ دف کے برابر ہوتی ہے۔ اس میں چھوٹے چھوٹے جھانجھ بھی ہوتے ہیں۔ خنجری کو ہلا کر جھانجھ بجائے جاتے ہیں۔ اور ناچ میں اسے کہنیوں، گھٹنوں، اور سر سے ٹکرا کر آواز پیدا کی جاتی ہے۔

۲۶۔ مجیرے:۔ پیتل کی کھلی منہ کی گھنٹیاں سی ہوتی ہیں۔ ایک مجیرے کو بائیں ہاتھ کی ہتھیلی میں رکھا جاتا ہے اور دوسرے مجیرے سے اسے اس طرح بجایا جاتا ہے کہ طبلے کے گت توڑے ادا ہوتے رہیں۔ مجروں میں مجیروں کی جوڑی بجانے کا رواج زیادہ تھا۔

۲۷۔ کھڑتال:۔ لکڑی کے دستی دار ٹکڑوں میں چھوٹے چھوٹے جھانجھ لگے ہوتے ہیں۔ دونوں ہاتھوں میں دو جوڑیاں لے کر انہیں اس طرح بجایا جاتا ہے کہ طبلے کے فقرے، مہرے، گت، پرن، سب ان سے ادا ہوتے رہیں۔

۲۸۔ گھڑا:۔ ٹھلیا کی شکل کا خوبصورت گھڑا بجانے کا رواج بھی ہمارے دیہاتوں میں قدیم سے چلا آتا ہے۔ گھڑے کے پہلو پر دائیں ہاتھ کی اُنگلیاں بڑی چابکدستی سے چلائی جاتی ہیں اور بایاں ہاتھ گھڑے کے منہ پر اس طرح مارا جاتا ہے کہ اس سے بائیں طبلے

کی گمک پیدا ہو۔ گھڑا بجانے والا ھاتھوں میں گھونگرو بھی باندھ لیتا ھے۔ جس سے لے کا مزید لطف آتا ھے۔

پیانو، اکارڈئین، کارنٹ، کلارنٹ، اوبو، وایولن، چیلو، ڈبل بیس، گٹار اور مینڈولن وغیرہ بھی اب ھمارے آرکسٹرا میں شامل ھوگئے ھیں - ھم نے ان سازوں کا تذکرہ اس مضمون میں اس لئے کرنا مناسب نہ سمجھا۔ کہ یہ سب ساز بدیسی ھیں، اور ھماری موسیقی میں ابھی پوری طرح سے بسے نہیں ھیں

(''قند'': موسیقی نمبر)

شرق و غرب

مشرقی پاکستان کے لوک گیت

سید امجد علی

مغربی پاکستان کی طرح مشرقی پاکستان بھی بیشتر دیہات ہی کی دنیا ہے - یہاں کے شہروں تک میں ایک دیہاتی رنگ ہے، قطع نظر ان نئی نویلی بستیوں کے جو جدید ترقیات کی مظہر ہیں لیکن ابھی ماحول میں رچی بسی نہیں - دیہات کے ذکر سے مقصد اس ذہنی سکون اور فطرت کے قرب کی طرف اشارہ کرنا ہے جو اس زندگی کی خصوصیت ہے - مشرقی پاکستان کے رہنے والے فطرت سے بہت قریب زندگی بسر کرتے ہیں۔ گرد و پیش کی فطرت بھی اور قلب و روح کی فطرت بھی - باوجود سطحی اور جزوی ہنگامہ آرائی کے، کاروان حیات یہاں اپنے ازلی وقار سے خراماں خراماں گامزن ہے - داخلی کیفیات ایسی زندگی میں بڑی اہمیت رکھتی ہیں - خواہ وہ کنبہ کے افراد کا باہمی لگاؤ ہو یا جوانوں کا والہانہ عشق، خواہ مذہبی جذب و کیف ہو یا رنگین رسومات کی ساحری، خواہ شاعری کا جادو ہو یا نغمے کا سرور - ان داخلی کیفیات میں مشرقی پاکستانی ڈوبا ہوا ہے، ان مواقع کو سینے سے لگائے ہوئے ہے - یکسوئی اور انہماک کے ساتھ دولت یا منصب کے حصول کی کوشش کرنا اس کے بس کی بات نہیں - عام شہریوں کی سی ہوس اور خود غرضی اس

میں نہیں ہے، جس کے بغیر مادی ترقی ذرا مشکل سے ہوتی ہے۔ وہ تو بس وقت پر محنت کرنے کا قائل ہے اور پھر آرام سے محنت کا پھل کھانے کا۔

فطرت کے خارجی جلوؤں سے تو وہ ہر جگہ دو چار ہے۔ مثلاً وہ بے پناہ بارش جو سال میں آٹھ مہینے موسلادھار برستی ہے، وہ ذخار دریا۔ گنگا۔ میگھنا اور برھم پترا، جن پر آج تک انسان پل نہ باندھ سکا اور جن کے معاون ایک روپہلی جال کی طرح ملک بھر میں پھیلے ہوئے ہیں۔ وہ انسان، حیوان اور نباتات کے قافلے کا سلسلہ پیدائش، افزائش اور موت، جو چشم بصیرت کے لئے ہر لمحہ فطرت کے اسرار اور رموز اجاگر کر رہا ہے۔ یہ ہیں مشرقی پاکستان کی زندگی کے اہم حقائق جو جزئیات پر حاوی ہیں، اور یہاں کے باشندوں کے دلوں پر گہرے نقوش چھوڑے ہوئے ہیں۔ باشندے بھی ایسے جو قدرتاً ذکی اور حساس ہوں۔ پھر جب یہ خیال کیا جائے کہ ان میں اکثر کا کام ہی زمین کی کاشت ہے یعنی قوائے فطرت کو قابو میں لانا یا ان سے تعاون کرنا، تو یہ بات سمجھ میں آ جاتی ہے کہ مشرقی پاکستان والے واقعی قدرت سے بہت قریب ہیں۔

یہ ہرگز نہیں سمجھنا چاہیئے کہ ان کی تمام زندگی بس جذب وکیف کی ترنگ میں گزرتی ہے۔ حقیقت تو اس کے برعکس ہے۔ ٹھوس حقیقتوں سے ان کے خواب کی دنیا جابجا الجھ کر پارہ پارہ ہے، پھر بھی یہ صحیح ہے کہ ان کا دل کیفیات سے لبریز ہے، خواہ وہ خوشی کی ہوں یا غم کی، سرشاری ہو یا سرگرانی، ان کے دل کی دنیا جذبات اور شدید احساسات سے رچی ہوئی ہوتی ہے۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہے کہ وہ گیت کی شکل میں اظہار کا راستہ ڈھونڈتے ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ اہل عمل جب واقعات زندگی سے متاثر ہوتے ہیں تو کسی اور ہی ڈھب سے اس کا جواب دیتے ہیں، لیکن اہل دل کا انداز یہی ہے۔ اور دیکھا جائے تو شدید جذبات کا پورا پورا اظہار بھی ہے۔ وجہ کچھ بھی ہو، واقعہ یہ ہے کہ یہاں والے جس بات سے بھی متاثر ہوتے ہیں اس کو گیت کی شکل دے دیتے ہیں۔

چنانچه ان کے پاس گیتوں کا ایک ایسا خزانہ ہے جو شاید ہی کسی اور زبان میں ہو -

ہر موقع کا ایک گیت ہے - ہر موسم کا، بلکہ ہر موڈ کا - ادبی حلقوں تک جو گیت پہنچتے ہیں وہ تو عشر عشیر ہیں ان لا تعداد زمزموں کا جو وہاں کے وادی و کہسار میں گونجتے ہیں، جو وہاں کے کھیتوں اور جنگلوں میں مرتعش ہیں، جو وہاں کے گھروں، بستیوں اور کشتیوں میں جادو جگاتے ہیں - ایک آدھی صدی سے زیادہ عرصہ نہیں ہوا کہ ڈاکٹر دینش چندر سین نے اس گنج بادآورد کو سمیٹنا شروع کیا اور ان اوراق پریشاں کی تدوین و تالیف کا بیڑا اٹھایا۔ پھر ان کے شاگرد ارجمند، جناب جسیم الدین، نے یہ کام جاری رکھا اور یہ خود آگے چل کر ہمارے نامور عوامی شاعر بنے- ان کے بعد کئی اور فاضل ادیبوں اور عالموں نے اس نیک کام میں ہاتھ بٹایا - منجملہ اوروں کے مولوی عبدالکریم، داکٹر محمد شہیداللہ، ڈاکٹر انعام الحق وغیرہ نے بھی- کل کی بات ہے کہ پہلی دفعہ ٹیگور نے شہر والوں کی توجہ ان صوفیانہ گیتوں کی طرف دلائی جو ''باول'' یا '' بول'' کہلاتے ہیں اور جن کے گانے والے بھی اسی نام سے یاد کئے جاتے ہیں- ان انمول جواہر پارو ں سے لوگ کم واقف تھے - جب ٹیگور نے ان کے متعلق انکشاف کیا کہ ''زبان کی سادگی اور فکر کی گہرائی اور بولوں کے رسیلے پن میں ان گیتوں کا دنیائے شعر میں جواب نہیں ہے - '' جب لوگوں کی توجہ ادھر ہوئی تو ایسے گیت کہنے والوں کو ڈھونڈ نکالا گیا اور چند گمنام اور غیرمعروف، لیکن باکمال استادوں کی تو خوب خوب قدر ہوئی جیسے حسن رضا اور پگلا کنائی جو اس صدی کے شروع ہی میں زندہ تھے لیکن ایسے کتنے ہوں گے جو قریہ قریہ، دیہات دیہات اپنی دھنیں الاپتے ہوں گے اور دنیا کی نظر سے اوجھل ہی رہیں گے- گیتوں کی بہتات کا اندازہ اس سے ہو سکتا ہے کہ ایک ضلع کے گیت بھی اگر جمع کئے جائیں تو بمشکل ایک کتاب میں سما سکیں گے، جیسے میمن سنگھ کے گیتوں کو '' میمن سنگھ گیتکا'' میں جمع کیا گیا ہے- تاہم اس سرسری جائزے میں یہ کوشش کی جائیگی کہ قارئین کو کم از کم ہر گاؤں کی ہر ایک صنف سے متعارف کرا دیا جائے -

بھٹیالی:

لوک گیتوں میں مقبول ترین بھٹیالی ہے۔ اس کا نام بھاٹ سے مشتق ہے۔ اور یہی لفظ "جوار بھاٹا" میں بھی پایا جاتا ہے جہاں اس کے معنی ہیں پانی کا اترنا۔ چنانچہ یہ گیت کشتی کھینے والے "مانجھی" تب گاتے ہیں، جب ان کی کشتی بہاؤ پر نیچے جا رہی ہو اور وہ آرام سے بیٹھے شام کی پرسکون فضا سے لطف اندوز ہو رہے ہوں۔ یہ گیت تبھی گایا جاتا ہے جب کھیتی باڑی کے کام سے فارغ ہو کر کسان شام کو سستاتا اور گانے سے دل بہلاتا ہے۔ بھٹیالی کی لمبی تانیں ایسی ہوتی ہیں کہ خواہ کہیں بھی گائی جائیں وہ وسیع مناظر، پھیلے ہوئے آسمان اور طول طویل دریاؤں کی یاد دلاتی ہیں اور ایک سماں باندھ دیتی ہیں۔ اس کے گانے کی خصوصیت یہ ہے کہ اسے بہت اونچے سروں میں گایا جاتا ہے اور آواز کو بہت کھینچا جاتا ہے جس سے گہرے سوز و گداز کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ ہر بول جما کر اور ٹکڑے ٹکڑے کر کے ادا کیا جاتا ہے جیسے: "او— رے— ماں— نجھی— رے — بھا - ئی" اور ہر بول کو بڑے پیار سے "گھلا کر" ادا کیا جاتا ہے۔

آج جہاں کہیں بنگال کے لوک گیتوں کا ذکر آتا ہے پہلے نام بھٹیالی کا ہی لیا جاتا ہے بلکہ بعض تو اسے بنگالی لوک گیت کے مترادف ہی سمجھتے ہیں۔ سچ بھی ہے کہ بھٹیالی نام کی ایک دھن ہے جو بہت سے بنگالی لوک گیتوں میں استعمال ہوتی ہے۔ لیکن بھٹیالی گیتوں کے متعلق شاید آپ کو یہ سن کر تعجب ہوگا کہ تیس سال پہلے بنگال کے شہروں میں بھی کم لوگ ان سروں سے آشنا تھے۔ پھر ایک روز ایک مشہور گراموفون کمپنی نے اس کا ایک ریکارڈ بازار میں پیش کر ہی دیا۔ جس میں جسیم الدین کا گایا ہوا ایک بھٹیالی گیت بھرا ہوا تھا۔ لوگ سن کر جھوم اٹھے۔ اشتیاق بڑھا، مانگ پیدا ہوئی اور یوں بھٹیالی گانوں کا چرچا ہر جگہ ہونے لگا۔

یہاں یہ بات واضح کر دینی ضروری ہے کہ جسیم الدین اور دوسرے شہری گائکوں کے گائے ہوئے بھٹیالی ہو بہو وہ چیز نہیں جو باریسال

یا میمن سنگھ کے مانجھی موج میں آ کر اپنی کشتیوں پر بیٹھے الاپتے ھیں۔ بہت کچھ نوک پلک کی درستی اور سر تال کی صحت کا خیال رکھنے کے بعد ان گانوں کو متمدن طبقوں کے سامنے پیش کیا جاتا ھے، اور اس کے بغیر شاید سامعین ان گانوں سے پوری طرح لطف اندوز ھو بھی نہ سکیں، لیکن یہ ضرور ھے کہ بھٹیالی کی روح ان گانوں میں پوری طرح باقی رھتی ھے، مثلاً یہ گیت سنئیے:—

(۱)

او رے مانجھی رے بھائی
شل ھوگئے اپنے ھات
کشتی کو بس اب کھینا
اپنے نہیں بس کی بات

(۲)

کھیتے تھے ھمیں اکثر
کشتی کو بصد مشکل
دریا کے مخالف بھی
پر اب نہیں اس قابل

(۳)

اب آ لیا پیری نے
حسرت رھی جاتی ھے
ھیہات کہ یہ کشتی
واپس بھی جاتی ھے

(۴)

آگے سے شکستہ ھے
پامال ھے حال اس کا
کوشش رھی لاحاصل
بچنا ھے محال اس کا

(۵)

چپو کو اٹھا رکھ دے
او رے مانجھی رے بھائی
بے سود تھی ھر کوشش
آخر کو قضا آئی!

یا پھر اس تفکر آمیز رنگ کی بجائے سیدھی سادی محبت کی باتیں ھوتی ھیں مثلاً:-

اے ملکوتی بشر، اے آسمانوں کی پری
روشنی ھے جس کے دم سے زندگانی میں مری

تیری خاطر ہو گیا ہوں میں سراپا انتظار
اور تیرا گھر ہے اس دریائے بے پایاں کے پار

بے بسی میں تیرے گھر کو یوں کھڑا ہوں تک رہا
دفعتاً آنکھوں سے میری ایک گرم آنسو بہا

مل گیا دریا کی موجوں میں یہ آنکھوں سے چھلک
کاش پہنچے موج دریا اس کو لے کے تم تلک

چٹکا:

جس طرح بھٹیالی میں مانجھی کی محبت کا اظہار اپنی محبوبہ سے ہوتا ہے، اسی طرح ,, چٹکا ،، ایک گانا ہے۔ جس میں عورت اپنے دور گئے ہوئے مانجھی کی یاد میں نغمہ سرا ہوتی ہے۔ یہ گیت مرد بھی گاتے ہیں لیکن اصل میں یہ عورت کی طرف ایک دلسوز خطاب ہوتا ہے۔ یوں تصور کیجئے کہ مشرقی پاکستان کے شمالی علاقوں کی سرسبز پہاڑیوں میں ایک ٹیلے پر چند دیہاتی عورتیں بیٹھی ہیں ۔ ان کے سامنے ڈھلان کے آگے ایک وسیع منظر پھیلا ہوا ہے جس میں ایک پر شور دریا دور تک بہا چلا جا رہا ہے۔ ادھر ٹھنڈی ہوا میں ان کے آنچل اڑ رہے ہیں ، ادھر ہوا کشتی کے رنگین بادبانوں کو دھکیلتی ہوئی سطح آب پر لئے جا رہی رہے۔ ان کشتیوں کے چلانے والے جیسا کوئی مانجھی ان کے دلوں کے قریب لیکن نظروں سے دور ہے جس کی یاد میں نغمہ سرا ہیں ۔

جیسا طریقہ ہے ، کئی شیریں آوازیں مل کر تیز تیز اس گانے کو گاتی ہیں ۔ آس پاس کی پہاڑیوں اور وادیوں میں ان کے سر گونجتے ہیں اور اسی اعتبار سے اس گانے کو ’’چٹکا‘‘ یا ’’صدائے باز گشت‘‘ کہتے ہیں ۔

گیت کا مضمون مانجھی سے التجا ہوتی ہے کہ اپنے لامتناہی سفر کو مختصر کرے ۔ طرح طرح پیار سے اپنی خدمت کا یقین دلایا جاتا ہے ۔ گھریلو آرام و آسائش کی دلاویز تصویر کھینچی جاتی ہے ۔ پھر اپنی تنہائی اور حسرت کا المناک نقشہ کھینچا جاتا ہے — اور یہ سب

اظہار ایسے دلنشیں انداز میں ہوتا ہے کہ سخت سے سخت دل بھی پانی ہو جائے:

او مانجھی او خوبصورت کشتی والے
بس موڑ لے کشتی کو، اس گھاٹ لگا لے

یوں ندی کو بہتے رہنا ہے کب تک
اس کشتی کو آخر کھینا ہے کب تک

کس دھن میں چلا جاتا ہے شام سویرے
دل میں کیا راز چھپا ہے مانجھی تیرے

دریا یہ ختم بھی ہوگا، او رے مانجھی
کیا اسکا سرا نہیں ہے، کیوں رے مانجھی

گھڑیا میں جب میں پانی بھرنے آئی
رنگیں کشتی نے تیری یاد دلائی

اک لہر نے گھڑیا چھین لی یوں اکدم سے
دل چھین لیا تھا جیسے تم نے ہم سے

ساری گان اور گم بھیرا:

'بھٹیالی' اور 'چٹکا' دونوں سوز و گداز کے گیت ہیں۔ ان کے مدھم اور نرم، کومل سروں میں دلدوز جذبات کا اظہار ہوتا ہے۔ لیکن اور گیت بھی ہیں، جو انکے برعکس ولولہ انگیز اور ہنگامہ خیز دھوم دھام سے گائے جاتے ہیں۔ یہ سرخوشی و انبساط کے نغمے ہیں، جوش و خروش کے گیت۔ ان میں سے ایک ساری گان ہے۔ اگر بھٹیالی بہاؤ کے ساتھ کشتی چھوڑ کر گایا جاتا ہے تو ساری گان کی لچکدار اور تیز تانیں تب اٹھائی جاتی ہیں جب کشتی بمشکل بہاؤ کے اوپر جا رہی ہو، یا پھر جب برسات میں دریا پانی سے بھر جاتے ہیں اور بہاؤ تیز ہوتا ہے تو جوان اپنے جوش میں ان پرخروش دریاؤں میں کشتیاں دوڑاتے ہیں اور خوب خوب مقابلے ہوتے ہیں۔ جا بجا ملک بھر میں کشتی بانی کے میلے منعقد ہوتے ہیں کیونکہ یہ تو یہاں کے لوگوں کا قدرتی مشغلہ ٹھہرا۔ ان مقابلوں میں جب دو فریق ایک دوسرے سے

آگے بڑھنے کے لئے پورا زور لگا رہے ہوتے ھیں تو مل کر ''ساری گان'' گاتے ھیں جس کے لفظی معنی ھی ھیں ''ساروں کا گانا'' یعنی گیت سر ملا کر گایا ھوا ۔ چنانچه چپوؤں کی یکساں حرکت کے ساتھ گانے کے بول بھی ملا جلا کر گائے جاتے ھیں۔ ایک دفعه زور سے آواز کو اٹھاتے ھیں، پھر آھسته سے نیچے لے آتے ھیں۔ اس طرح جوں جوں دوڑ اختتام کو پہنچتی ھے ، گانے میں بھی جوش و خروش بڑھتا جاتا ھے ۔

لوک سنگیت کے ماھر عباس الدین نے اس گانے کو یوں خوبصورتی سے بیان کیا ھے:۔

''ابر چھا رھا ھے، ھوا تیز چل رھی ھے اور دریا میں موجیں اٹھ رھی ھیں ، ملاح خطرہ محسوس کرتا ھے اور خدا سے مدد چاھتا ھے اور گاتا ھے، کدھر جاؤں ، کس کنارے کو چھوڑوں ، کس کنارے کو پکڑوں ، بادل اس کے سامنے صف اندر صف پھیل رھے ھیں ۔ بجلی کوند رھی ھے اور ھیبتناک تاریک منظر کو سنہری لکیروں سے اجاگر کر رھی ھے۔ طوفانی ھوا کے اثر سے دریا میں قیامت برپا ھے۔ موجیں غصے سے بل کھا رھی ھیں اور ان کے منه سے گویا جھاگ نکل رھے ھیں ۔ ملاح اپنے ساتھیوں سمیت ان کوہ پیکر موجوں سے لڑنے کے لئے کمر باندھتا ھے۔ چپوؤں پر جھوم جھوم کر زور لگاتا ھے اور ساری کے بلند آھنگ نغمے گاتا جاتا ھے۔

'' او مانجھی آ جے جھار ، طوفانے چلاؤ تاری''

طوفان کا مقابله کرتے ھوئے اس کا دل جوش سے بھر جاتا ھے۔ بڑی بڑی مچھلیاں اور مگرمچھ اسے گھیرے ھوئے ھیں ۔ سیاہ لہریں اس کی طرف بڑھتی ھیں لیکن اسکے چپوؤں کا ڈنک کھا کر وہ اپنے پھن نیچے کر لیتی ھیں ۔ جو پدما دریا کے سینے پر زندگی گزارتا ھو ، وہ طوفانوں سے کب ڈرنے والا ھے۔ بجلی اور کڑک تو اس کے رات دن کے ساتھی ھیں ۔''

گمبھیر :

یه بھی ''ساری'' کی طرح مل جل کر گایا جاتا ھے بلکه یه کچھ کچھ قوالی کی طرح ھے۔ ایک آدمی ایک بول گاتا ھے، پھر دوسرے مل کر

گاتے ہیں اور ساتھ گانے لگتے ہیں - یہ خوشی اور سرشاری کا گانا ہے اور اس میں قوالی کی طرح خوب دھماچوکڑی ہوتی ہے اور غم دور کرنے کا اچھا طریقہ ہے - ضلع رنگ پور اور مالدہ سے یہ گانا مخصوص ہے اور ڈھول اور ڈھاک سے اس کی سنگت ہوتی ہے -

بھویا :

پانی کے گیتوں کا بہت ذکر ہو چکا - اب ذرا ان گیتوں کو لیجئے جو کھیت اور کھلیان، وادی اور جنگلوں میں ترنم آفریں ہیں - شمال کے ایک وسیع میدانی علاقے کا تصور کر لیجئے - جہاں دور دور تک دھان کے کھیت پھیلے ہوئے ہیں - ایک کچی سی سڑک بل کھاتی ہوئی چلی جا رہی ہے - اس کے کنارے کہیں ناریل اور چھالیا کے حسین درختوں کی قطاریں ہیں، کہیں کہیں آم اور کیلے کے جھنڈ - سڑک سے ہٹ کر ادھر آدھر اکا دکا گاؤں بھی نظر آتے ہیں - ان کے بیچ میں سڑک پر ایک لمبا قافلہ ٹھیلوں کا ہچکولے کھاتا چلا جا رہا ہے - اس پر دیہات کی پیداوار کی مختلف چیزیں لدی ہوئی ہیں - جیسے پھل، ترکاریاں، اناج، گڑ وغیرہ - یہ قافلہ کسی منڈی کی طرف روانہ ہے، جہاں سامان فروخت کر کے غریب کسان اپنے گزارے کا انتظام کرتے ہیں -

جیسے جیسے سفر کی تھکن بڑھتی جاتی ہے اور گھر کی یاد ستاتی ہے، گاڑی بانوں کی طبیعت انہیں گانے پر اکساتی ہے اور ایسے وقت میں وہ ''بھویا'' کی تان اٹھاتے ہیں - پہلی گاڑی والا ایک مصرع گاتا ہے، دوسرا اسے دھراتا ہے اور پھر تیسرا، چوتھا - اس طرح آن کی آن میں ساری وادی سینکڑوں آوازوں کے گانے سے گونج اٹھتی ہے - اس کا مضمون محبت کے سیدھے سادے اظہار پر مبنی ہے، جو کسان کی طرف سے اپنے بچھڑے ہوئے محبوب کے حضور میں ہوتا ہے:

ڈھونڈتا پھرتا ہوں ہر جا تجھ کو میں
اے مرے محبوب، میرے جان و دل
جس کی خاطر منزلیں چھانا کئے
اپنی کٹیا سے گیا آخر کو مل

اس گانے میں بڑا سوز و گداز ہوتا ہے اور اس کے گانے کے انداز میں یہی کیفیت پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ چنانچہ گاتے گاتے یک بیک آواز سر سے بھٹک سی جاتی ہے، جیسے ساز کا تار ٹوٹ گیا ہو۔ انجان سننے والا یہ سمجھتا ہے کہ گانے والا بہک گیا لیکن در اصل یہ دانستہ یا قدرتاً ہوتا ہے اور اس سے وہی یاس انگیز کیفیت کا اظہار مقصود ہے جو نفس مضمون میں بھی پایا جاتا ہے۔ پھر دفعتاً، گویا اسے کچھ امید کی جھلک نظر آتی ہے اور وہ اکھڑے اکھڑے بول پھر صحیح سر گم میں آ جاتے ہیں۔ یہ تھا بھویا جو مشرقی پاکستان کے شمال مشرقی علاقوں کا خاص گانا ہے اور تاثیر میں یکتا ہے۔

رکھالی:

جس طرح گاڑی بان سفر کی تھکن اور کوفت دور کرنے کے لئے بھویا گاتے ہیں، اسی طرح اکثر دوسرے پیشہ ور بھی اپنے اپنے کام کے ساتھ گانے کا مشغلہ جاری رکھتے ہیں۔ کھیتوں میں کام کرتے ہوئے، نوجوان کسان اکثر وہ خوبصورت گیت گاتے ہیں، جو "رکھالی" کہلاتے ہیں۔ ان میں کرشن اور گوپیوں کی داستانیں ہوتی ہیں۔ ہرے بھرے کھیتوں میں جب جابجا لوگ جھکے ہوئے کام میں مشغول ہوتے ہیں تو ان میں سے ایک رکھالی کی تان اٹھاتا ہے اور دوسرے اس کے بعد دہراتے ہیں حتیٰ کہ کھیت نغموں سے معمور ہو جاتے ہیں۔

اسی طرح کمہار بھی برتن بناتے ہوئے گاتے ہیں اور جلاہے کپڑا بنتے ہوئے، لوہار لوہا کوٹتے ہوئے اور ہر ایک اپنے اپنے کام پر، خواہ کچھ ہو۔

کیرتن:

چنانچہ مچھیروں کا مقبول گانا کیرتن ہے اور بڑھئی بھی اسے بہت شوق سے گاتے ہیں اور رات رات بھر کیرتن کی محفلیں منعقد ہوتی ہیں۔ یہ ایک طرح کے مذہبی گیت ہوتے ہیں جن میں وشنوی عقیدے کے لوگ بڑے جوش و عقیدت سے حصہ لیتے ہیں۔ سنگیت کے لئے "کھول" ہوتا ہے جو ایک طرح کا لمبا سا ڈھول ہے جو بیچ میں سے چوڑا اور

دونوں سروں پر سے پتلا ہوتا ہے۔ اس کے ساتھ پیتل کی تھالیاں یعنی ''کڑتال'' اور لکڑی کے دو ٹکڑے جن پر گھنگرو بندھے ہوئے ہوتے ہیں اور جو ایک ہی ہاتھ سے آپس میں بجائے جاتے ہیں، اسے ''کاٹ کڑتال'' کہتے ہیں - ان گانوں میں حال اور سرشاری کی کیفیت پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے جو ان محفلوں کا حاصل سمجھی جاتی ہے اور جس میں دنیاوی تفکرات سے بالاتر ہو کر حصہ لینے والے ایک روحانی سرور حاصل کرتے ہیں -

جاگ گان:

رات کے گانوں کا جب ذکر آیا ہے تو اس ایک مستقل رسم کا ذکر کرنا گویا لازم ہو گیا - یہ رسم ''جاگ گان'' کہلاتی ہے یعنی رات کو جاگنے (رتجگے) کا گانا - سردی میں پوس کے مہینے میں جب خریف کی فصلیں کاٹی جا رہی ہوتی ہیں، دل خوشی سے معمور ہوتے ہیں اور کھلیان اناج سے، کھانے پینے کی فراوانی ہوتی ہے اور گھر والیاں طرح طرح کے لذیذ کھانے تیار کرتی ہیں — خاص کر 'پیٹھے' یعنی چاول کے آٹے کی لذیذ میٹھی ٹکیاں - ایک دوسرے کی دعوتیں ہوتی ہیں، حصے بھیجے جاتے ہیں اور ہر طرف مسرت کے شادیانے بج رہے ہوتے ہیں - اکثر ایسا ہوتا ہے کہ کٹائی کے کام میں ایک گھرانہ دوسرے کی مدد لیتا ہے - رات کو کٹی ہوئی فصل کی رکھوالی بھی کرنی پڑتی ہے - سب لوگ کسی بڑے پیپل یا بڑ کے نیچے بیٹھ کے آگ جلا لیتے ہیں اور یوں رات گذارتے ہیں - ایسے میں قدرتاً گانے کا سلسلہ بھی شروع ہو جاتا ہے - ''جاگ گان'' کا مضمون عام طور سے اولیاء کی زندگی کے حالات ہوتے ہیں اور ان کے معجزات اور کمالات کا بیان - جاگ گان خاص طور پر راج شاہی اور پبنہ اور دوسرے ضلعوں میں رائج ہیں -

کبھی کبھی ان رتجگوں میں کہانیاں بیان کی جاتی ہے اور یہ ''پالا گان'' کہلاتا ہے - ان میں سے زیادہ مشہور منظوم کہانیاں یہ ہیں: ''میووا''، ''مالوا''، ''کاجل ریکھا''، ''دیوانہ بھبنہ''

اور " دیوان مدینه "(۱) آخر الذکر کا لکھنے والا دو صدی پہلے کا ایک دیہاتی شاعر بنام منصور بیاتی تھا - یہ داستان اس قدر تاثیر میں ڈوبی ہوئی ہے کہ مشہور فرانسیسی ادیب، رومان رولاں نے بھی اس کی جی کھول کر تعریف کی ہے - یہ داستانیں عام انسانوں سے متعلق ہوتی ہیں اور روزمرہ زندگی کی آئینہ دار - دوسرے ملکوں کے لوک گیتوں کی طرح ان میں بھی مافوق الفطرت واقعات ہوتے ہیں لیکن کم - کہانی کا هیرو بادشاہ ہو یا کوئی بڑا سورما، اس کی زندگی کے معمولات وهی ہوتے ہیں جو ایک عام انسان کے - اس کی بھی وهی مشکلات اور اور پریشانیاں ہوتی ہیں جو آدمیوں کی - مثلاً کہانی میں ملکه کو بھی دوسری عورتوں کی طرح گھاٹ پر جا کر نہانا ہوتا ہے - اس کو بھی صحن میں بیٹھ کر مچھلی کاٹنی پڑھتی ہے وغیرہ - چنانچه ان کہانیوں کا رنگ عوامی ہے - اور عوامی زندگی کی عکاس ہیں -

ان کی ایک اور خصوصیت حزن و ملال ہے - یہ کہانیاں اکثر و بیشتر یاس انگیز ہیں - شاید اس کی وجه یہ ہے کہ دنیا میں مقبول گیت حزنیه هی ہوتے ہیں - یا پھر اس یاس و حسرت میں بھی یہاں کی اصل زندگی کا عکس ہے - یہ صحیح نہیں که یہاں کے دیہات کی زندگی سراپا الم ہے - حقیقت تو یہ ہے که باوجود زندگی کی مشکلات کے یہ لوگ خاصے مست اور مگن رہتے ہیں - البته هر بلائے آسمانی اور جفائے انسانی کے وہ اس قدر عادی ہو چکے ہیں که کہانی گھڑتے وقت بھی واقعات کی کڑیاں قدرتاً وہ اس طرح جوڑتے ہیں که ٹریجڈی پر منتج ہوں - در اصل ایسی کہانیاں بنانے والے اور گانے والے گویا اس طرح اپنا دل هلکا کر لیتے ہیں اور یونان میں ٹریجڈی کا مقصد یہی سمجھا جاتا تھا یعنی 'کیتھارسس'۔

یہاں گانوں میں آہ و زاری ایک مستقل صنف کی شکل میں بھی موجود ہے جسے " زاری گان " ۲- یعنی حزنیه گانے کہتے ہیں -

---

(۱) دیوان = دیوانه، دیوانی: مدینه = ایک عورت کا نام تھا
(۲) " جاری " یا " زاری " = رونا: " گانا " = گانا -

اکثر تو ان گانوں کا موضوع واقعات کربلا ہی ہوتے ہیں اور اس طرح ان کو مرثیوں کے مترادف سمجھنا چاہیئے لیکن اس کے علاوہ اور بھی طرح طرح کے غم روزگار جو ہیں ان کا دکھڑا ,, زاری ،، یا ,, جاری ،، کی شکل میں رویا جاتا ہے۔ طغیانی سے تباہی آگئی یا وبا پھیل گئی۔ بارش نہیں ہوئی یا قحط پڑ گیا، ہر غم کا اظہار ,, جاری ،، مین کیا جاتا ہے۔ مثلاً:

,, دوپہر کی دھوپ میں ریت دور دور تک پھیلی ہوئی ہے
دھوپ کی تپش سے بلا کی پیاس لگ رہی ہے
خدایا ابر بھیج، بارش بھیج
زمین سوکھ گئی ہے ، آسمان تپ گیا ہے
بادلوں کا بادشاہ شاید سو رہا ہے
اے خدا ابر بھیج، بارش بھیج ۔،،

یا یہ لیجئے:

,, دریائے سرسا میں طغیانی آگئی ہے
ہفتے سے پانی چڑھنا شروع ہوا
اور اتوار تک ہر چیز تہ آب ہوگئی
جس کے پاس بڑی بڑی کشتیاں ہیں
وہ تو دوسرے گاؤں میں چلے گئے
لیکن غریب کیا کریں
ان کے لئے تو طغیانی موت کا پیغام ہے ،،۔

بارو ماشی[1]

زندگی کی عکاسی کی یہی خصوصیت ان گانوں میں بھی نمایاں ہے جو 'بارو ماشی' کہلاتے ہیں۔ لفظ کا مطلب ہے " سال کے بارہ مہینے "

---

(۱) باروماشی = " بارہ ماش " : ماش = ماہ، مثل " بارہ ما سے "۔
یو پی کے دیہاتی گیت

اور اس میں بارہ مہینے کی گھریلو زندگی کا حال بیان کیا جاتا ہے - یہ بیان ایک بیوی کی زبانی ہوتا ہے جو اپنے شوہر کے فراق میں زندگی کے وہ لطف بیان کرتی ہے جو اس کے ہوتے ہوئے میسر آتے ہیں- بڑی حسرت سے وہ زندگی کی ان چھوٹی چھوٹی خوشیوں کو بیان کرتی ہے جو ایک غریب لیکن با برکت گھر میں نصیب ہوتی ہیں- اس بیان سے گویا بچھڑے ہوئے شوہر کو اپنے پیار اور محبت کا یقین دلانا مقصود ہوتا ہے تا کہ وہ اس دوری کو روا نہ رکھے اور پھر واپس آجائے -

"سکھی اگھن کا مہینہ شروع ہو گیا، کھیت میں دھان
پک گئے ہیں
دل کا راجہ تو بدیس میں ہے، مجھے کیا سکھ ملے گا
سکھی لو پوس بھی آ گیا، یہ جوانی بوجھ بن گئی ہے مجھ پر
کب تک برہ کی آگ میں جلتی رہوں گی
ماگھ آ گیا، بن میں شیر دھاڑتے ہیں
وہ مجھ جیسی کامنی نار سے دور کیوں ہے ؟
پھاگن شروع ہو گیا پھاگ کھیلنے کے دن!
میں کس کے ساتھ کھیلوں؟
سکھی چیت کا مہینہ کیسے گزاروں
سارا جسم سیاہ ہوتا جا رہا ہے
بیساکھ آیا اور آندھیاں آنے لگیں
میرے دل میں بھی طوفان مچلنے لگے
سکھی لو درختوں میں آم پکنے لگے
جیٹھ کا مہینہ شروع ہو گیا
کھانے میں مزہ کہاں، وہ جو مجھ سے بہت دور ہے
اساڑھ آیا اور بادل گرجنے لگے
کب من کا میت بھیگتے بھیگتے آئے گا؟"

ایک اور خصوصیت بنگال کے لوک گیتوں کی ان کا ناصحانہ رنگ



"دھن دھن تاک دھنا دھن"

سحر خاموش: باج، ساج، کیس اور سحر و افسوں کی سرزمیں—مشرقی پاکستان۔
کے قبائلی جادو نوا سازندے اور رقاص



بین

وہ دلنشیں ساز جس کی مست کن آواز
سے مشرقی پاکستان ہو یا مغربی پاکستان،
ان میں انسان ہی نہیں سانپ بھی جھوم جھوم اٹھتے ہیں

ہے۔ ہر کہانی اور ہر گانے کے آخر میں پند و نصائح کا کوئی نہ کوئی پہلو نکلتا ہے۔ مثلاً کسی دلیر کسان کی شیر سے لڑائی کا ذکر ہوتا ہے۔ داستان گو تصور کی شدت اور بیان کی قوت سے ایک سماں باندھ دیتا ہے لیکن کہانی ختم ہوتے ہی وہ رخ بدلتا ہے اور اس میں نصیحت کا پہلو نکالتا ہے اور تنبیہہ کرتا ہے کہ اس طرح جان جوکھوں میں ڈالنا اچھی بات نہیں، کیونکہ جان خدا کی دی ہوئی نعمت ہے اور تھوڑی سی شہرت اور نفع کی خاطر اس کو ضائع کرنا گناہ ہے۔

یہ قرون وسطیٰ کا ناصحانہ رنگ اکثر بنگالی لوک گیتوں میں ملیگا۔ لیکن اس سے بھی زیادہ نمایاں ان گانوں کا مذہبی رنگ ہے۔ بیشتر گانے تو ہیں ہی ان موضوعات پر مشتمل اور دوسرے میں کوئی نہ کوئی پہلو خدا رسول کے ذکر کا نکال ہی لیا جاتا ہے۔ مذہبی گانوں میں ہندوؤں کے کیرتن کا ذکر آ ہی چکا - اس کے علاوہ مسلمانوں کے ''معرفتی''، ''مرشدی''۔ ''بول'' اور ''دیہوتتہ'' ہیں۔

لیکن اس مذہبیت کی چند خصوصیات قابل ذکر ہیں۔ اول تو اس میں روکھاپن اور یبوست نہیں، بلکہ مذہبی جذبے کا اظہار ان گیتوں میں بڑے جوش اور وارفتگی کے ساتھ ہوتا ہے جیسے قوالی میں، بلکہ کھیل تماشے، دھوم دھڑکے، کے قصوں کہانیوں کے ساتھ بھی یہ مذہبیت نبھ جاتی ہے۔

ایک پہلو اس مذہبیت کا وہ عام خدا ترسی اور انسان دوستی ہے جس کی دوسرے مذاہب نے تلقین کی ہے مگر اسلام میں خاص طور پر شرف آدم کو بلند کرنے اور اخوت بشر کو پھیلانے پر زور دیا، خصوصاً صوفیاء کے مسلک نے اس کو بہت فروغ دیا - بہر کیف حقیقت یہ ہے کہ ان گیتوں میں ان خیالات و جذبات کا محرک تنہا اسلام کو نہیں قرار دیا جا سکتا - دراصل ان کا ماخذ بھگتی مذہب، خداپرستی یا صوفیت کے وہ گیت اور گانے ہیں جن کی مثالی شکل چودھویں صدی کے مشہور شاعر چنڈی داس کے کلام میں ملتی ہے (اور بھگتی مذہب جیسا کہ ہم جانتے ہیں، اسلام کے زیر اثر نمودار ہوا) مثلاً چنڈی داس کا یہ قول لیجئے :-

"من رے مانس بھائی
سب سے اوپر انسان کی بھلائی
اس سے اوپر کچھ ناھی۔"

اور اسلام میں بھی یہ خیال ھمیشہ سامنے رہا ھے۔ مثلاً سعدی رح کا شعر ھے۔

دل بدست آور کہ حج اکبر است
از ھزاراں کعبہ یک دل بہتر است

اور خود ھمارے شاعر اعظم علامہ اقبال کا قول ھے۔

آدمیت احترام آدمی
با خبر شو از مقام آدمی

بہر حال انسان دوستی کے یہ خیالات کچھ ھندوؤں کے فرقہ وشنو کے شعراء کے ذریعے اور بھی پھیلے اور اس سلسلے میں بہت سے مسلمان شاعر بھی منسلک ھیں مثلاً سید مرتضیٰ، مرزا کنگلی، فیض اللہ، ناصر محمود، علی رضا وغیرہ ۔ ان کے کلام میں انسان کی طرف سے خالق، اللہ، کی جستجو کو عشق مجازی کے پیرائے میں پیش کیا جاتا ھے۔ انسانوں کی پیار محبت کی باتوں کے ذریعے خالق و مخلوق کے تعلق کو بڑے موثر اور محسوس طریقے پر پیش کیا جاتا ھے۔ بے تکلفی اور لگاؤ کی باتوں میں خدا کی دوری ختم ھو جاتی ھے اور انسان کی کم مائگی کا احساس بھی بھلا دیا جاتا ھے۔ پھر اس وارفتہ محبت میں مادی نعمتوں کی خواھش بھی ختم ھو جاتی ھے اور صرف لطف و عنایت پر نظر رھتی ھے۔ ان میں بہت سے شاعر گھر بار چھوڑ کر تلاش حق میں حیران و سرگرداں پھرتے رھے اور اس عشق الٰہی کو بڑے لطیف و دلنشیں پیرائے میں بیان کرتے رھے۔ مثلاً ایک پرانے شاعر کے شعر ھیں:

کچھ پیار کی باتیں کر، اے دوست کہ میرا دل
اکتا گیا دنیا سے ۔ خوں ھوگیا الفت سے

بس عشق الٰہی کی اب پیاس کچھ ایسی ھے
دل ڈھونڈتا ھے مرھم، اللہ کی محبت سے

اس شاھد رعنا کا دیدار جہاں بھی ھو
ھم جائیں گے سر کے بل ، محنت سے، مشقت سے

کس میت پہ ریجھی ھو، سکھیو نرا دھوکا ھے
دل اسکو دو جو بخشے، کچھ عشق کی دولت سے

جو فیض کا منبع ھے، جو چین کا داتا ھے
رکھ دل کے دوارے میں، کام اس کی عبادت سے

چھوڑ اور صنم سارے، کر بند نظر اپنی
بس اس کے قدم پر رکھ ، سر اپنا عقیدت سے

پھر سکھ کا زمانہ ھے، پھر شانت سے جیون ھے
غیبت کا نہ غم ھوگا، آزار نہ فرقت سے

ان صوفیانہ گیتوں کی مختلف شکلوں میں تھوڑا تھوڑا ھی فرق ھے۔ ,, باؤل ،، کہتے ھیں کہ ,, اولیا ،، کا بگڑا ھوا تلفظ ھے-۱- اس کے گانے والے قلندر قسم کے لوگ ھوتے ھیں اور ان کے امام شیخ مدن باؤل جو عہد مغلیہ کے ایک شاعر تھے - تفصیل نامعلوم ھے۔ ان کے صوفیانہ خیالات کا اندازہ انکے اس گیت سے لگایا جا سکتا ھے :

کھل رھا ھے کتنی صدیوں سے مرے دل کا کنول
میں ھی کیا، تو بھی مقید ھے، نہیں رستہ، سنبھل
حیف دونوں کس قدر مجبور ھیں

اس کا چہرہ ھے شگفتہ اور ان مٹ اس کا نور
شہد کا اس میں خزانہ، اس سے ھو دل کا سرور
کس قدر پر کیف، کیسا بے مثال

۱۔ باؤل = ,,آول،، = اولیاء۔ بعض کا خیال ھے کہ یہ ,,باؤلے،، یامجذوب فقراء کے گیت ھیں۔ بعض اسے ,, بول،، سے مشتق بتاتے ھیں۔

لالچی بھونرے اسے تو چھوڑ سکتا ھی نہیں
میں ھی دیوانہ نہیں، تو بھی تو ہے اس کے قریں

اس جہاں میں دل کو آزادی کہاں

(مترجمہ: یونس احمر)

معرفتی گیت بھی کسی حد تک 'باؤل' کی طرح ھی ھوتے ھیں، کیونکہ ان کا موضوع بھی خودی کی پہچان ہے۔ ''من عرف نفسہ فقد عرف ربہ''۔ اس ضمن میں بہت سے نادر صوفیانہ مضمون ان گیتوں میں ملتے ھیں۔ مثلاً لالن شاہ کا یہ نادر گیت ملاحظ ھو:۔

اور کسی نے داب رکھی ہے میرے گھر کی پونجی
پل پل لٹتے کیسے دیکھوں اپنے گھر کی پونجی

اپنے گھر میں رکھ کر میں دھن دولت مال خزانہ
لین دین پرایوں سے کرنے کو ھوا روانہ

دام گرہ میں اور کے، اور سودا کسی کے ساتھ
دھن والا تھا جنم کا اندھا، دھو یا دھن سے ھاتھ

دریا دریا کنکر رولے، من موتی کے اندر
لالن اپنا آپ نہ جانا من سی چیز کو پا کر

(مترجمہ: یونس احمر و ش۔ حقی)

اس کے علاوہ مرشدی گیت ھوتے ھیں۔ جن میں اولیاء اللہ کی کرامات بیان کی جاتی ھیں اور عجیب و غریب معجزات اور کمالات کے بیان کے علاوہ نہایت مبالغہ آمیز عقیدت کا اظہار کیا جاتا ہے جو سادہ لوح دیہاتیوں کی نظر میں اسلامی خیالات کی شکل میں پیش کیا جاتا ہے۔ ان کے لکھنے والے بھی بیشتر جاھل فقیر ھوتے ھیں۔ جن میں درگائی فقیر سب سے زیادہ مشہور ہے۔

'' دیہو تتو'' بھی اسی ذتبیل کا ایک مذھبی گیت ھے جس میں دل کو یا روح کو ایک پرندہ سمجھا جاتا ھے اور بدن کو ایک پنجرہ جس میں وہ مقید ھے۔ اس طویل استعارہ میں جلد دیوار تصور کی جاتی

ہے، ہڈیاں ستون، آنکھیں کھڑکیاں، منہ دروازہ اور روح کے پرندہ کی کہانی بیان کی جاتی ہے، آیا وہ اڑ کر خدا کی طرف جائے گا یا شیطان کی طرف!

مختصر یہ کہ ہمارے بنگال کے سیدھے سادے باشندوں کے گیت اپنی سادگی، صفائے احساس اور خوبئی اظہار میں یکتا ہیں - ان کو یقیناً عوامی شاعری کے بہت خاص نمونے سمجھنا چاہیئے۔ نغموں کا یہ بہتا ہوا دھارا صدیوں سے بہتا چلا آ رہا ہے اور آج بھی پہلے کی طرح دلوں کو شاداب کر رہا ہے - سچ تو یہ ہے کہ ان گیتوں میں ملک کی تصویر دکھائی دیتی ہے اور قوم کے دل کی دھڑکنیں سنائی دیتی ہیں۔

مغربی پاکستان کے لوک گیت

عاصمہ حسین

گیت دل کی زبان ہیں - اور پھر لوک گیت - وہ دل کی گہرائیوں سے آپ ہی آپ ابھرنے والے میٹھے رسیلے بول - ہماری امنگوں، خواھشوں، راحتوں، غموں، حسرتوں کے ترجمان جو سنتے ہی دل میں گھر کر لیتے ہیں - اس قدر بے ساختہ، اتنے قدرتی جیسے وہ کسی اور کے دل سے نہیں خود ہمارے ہی دل سے نکلے ہوں - ان کی ساتھ سنگت دل اور صرف دل سے ہے - یا پھر وہ زندگی جس سے وہ کسی بڑی ہی سہانی گھڑی ابھرتے ہیں اور کہنے والے کی طرح سننے والے پر بھی چھا جاتے ہیں، اسکے دل اور دماغ دونوں میں رس بس جاتے ہیں - اور یہی نہیں - وہ دھرتی کی چیز بھی ہیں - دھرتی کی اپنی چہیتی چیز - کیونکہ وہ پڑھے لکھے، عالم فاضل انسانوں کی پیداوار نہیں ہوتے - مدرسے کی چار دیواری میں ابھرنے اور اسی میں پنپنے والے، شیشوں کی کسوت میں بند، بیمار بیمار پودے - وہ مدرسوں کی گھٹی گھٹی فضا میں جنم نہیں لیتے اور ان سے زیادہ اس اندھیری دنیا میں جو کتابی کیڑے کا دل و دماغ ہے - یہ دھرتی اور دھرتی کے جائے سیدھے سادے بھولے بھالے الھڑ انسانوں

کی پیداوار ہوتے ہیں جن کو شہروں کی مصنوعی فضا، علم و حکمت اور تہذیب و تمدن نے چھویا نہیں ہوتا - وہ جو کچھ سوچتے ہیں اپنے آپ سوچتے ہیں ، اپنے طور پر کہتے ہیں ، پورے احساس ، پورے خلوص اور پوری شدت کے ساتھ - ان کی لے ایک آزاد لے ہوتی ہے جو بیٹھے بیٹھے کسی چرواہے ، کسی جاٹ ، کسی کنواری ، کسی دلہن ، کسی مامتا کی ماری ماں ، کسی دکھیا ، کسی دکھی ، کسی سہاگن ، کسی بروگن کے دل سے ابھر کر ہونٹوں پر آتی ہے - ایک چھکا ، ایک ہوک ، ایک پکار ، ایک آہ ، ایک ماہیا ، ایک ٹپہ ، ایک نیمکئی - دل کی بات دل ہی کی زبان میں جس میں نہ کوئی بناوٹ ہوتی ہے نہ پیچیدگی -

سچ پوچھئیے تو کسی ملک کا سچا اور کھرا ادب یہی ہوتا ہے - جس میں صرف انسان ہی انسان رسا بسا ہوتا ہے - اسکی چاہ ، اسکی لگن ، اس کی خوشی ، اسکی امنگ ، اس کا ذوق ، اس کا شوق ، اس کا دکھ اس کا درد - اور اسکے ساتھ اس دھرتی ، اس آکاش ، اس ہوا ، اس پانی ، ان سموں ، ان سویروں ، ان سانجھوں کی جھلکیاں جن میں اس کا جیون گذرتا ہے -

یوں تو کوئی قوم ایسی نہیں جس کے یہاں ایسے لوک گیت نہ ہوں - لیکن ہم پاکستانی اس لحاظ سے بہت خوش قسمت ہیں کہ ہمارے یہاں ان کا اچھا خاصا سرمایہ موجود ہے اور ایسا کہ اس کا جواب شاید ہی کہیں دکھائی دے - یہ لوک گیت سچ مچ انمول ہیں - ان کی لے ، ان کے بول ، ان کا احساس ، اس قدر بے ساختہ واقع ہوئے ہیں کہ اس سے زیادہ بے ساختگی کا تصور شاید ہی کیا جا سکے - وہ چیز جسے رس یا بھاؤ کہا جاتا ہے ، ان گیتوں کی خاص چیز ہے - خواہ ان کا تعلق مشرقی پاکستان سے ہو یا مغربی پاکستان سے - اور جیسی جیسی دھرتی ہو ، جیسے جیسے لوگ ہوں ، ویسے ہی یہ گیت بھی اپنا رنگ روپ بدلتے رہتے ہیں - مشرقی پاکستان کی وہ مخصوص فضا جس کا ہو بہو نقشہ ان الفاظ میں جھلکتا ہے :—

نیلا نیلا امبر

بادل دھنکے دھنکے تیرتے پھرتے

ڈھوپ نہائی ریتیں صدیوں کی
اونچے اونچے لامتناہی گھاٹ
جھیلیں ساکت ، بے آواز
متانت سے سرشار
دریا ، بڑھتے طوفاں ، گرجتے گرجاتے
لمبے چوڑے میداں - دنیا پالن ہار
چڑیاں، کوے ، مینا ، طوطے
کھیتوں میں ، ندیوں کے کنارے
اڑتے پھرتے ، شور مچاتے
جنگل ، جنگل کی آوازیں

ان گیتوں میں ہلکورے لیتی ہیں - اور ہر ایک میں کوئی نئی جھلک ، کوئی نیا رنگ ، کوئی نئی ادا پیش کرتی ہیں -

دوسری طرف مغربی پاکستان کی کیفیت ہی کچھ اور ہے - گو اس میں بھی پانچ دریا ، ان کی روانیاں ، ان کی کہانیاں ، اپنی موج ، اپنا رنگ روپ دکھاتی اور کچھ مشرقی پاکستان ہی کا نقشہ پیش کرتی ہیں - پھر بھی اسکے مختلف حصوں کے تیور الگ الگ ہیں - اور انہی کے مطابق گیتوں کا رنگ ڈھنگ بھی الگ ہے -

اس سلسلے میں ہماری نظر پہلے سرحد پر پڑے تو کچھ عجب نہیں - جیوٹ ، جری ، بے باک ، تنومند پٹھانوں کی سنگلاخ سر زمین جس کی چٹانیں سختی و خشونت کے باوجود لالہ کار بھی ہیں اور لالہ آفریں بھی - ان کے تیز تیکھے ، نوکیلے ، کرخت پتھروں سے رومان بھی جنم لیتے ہیں اور لوک گیت بھی - ایسے گیت جو رس اور سرور میں ڈوبے ہوئے بہشت گوش بھی ہیں اور بہشت روح بھی - اپنے اندر کیفیت صد وجد لئے ہوئے - سب سے بڑی بات ان گیتوں اور اس سنگلاخ سرزمین کے جیالے باسیوں کی زندگی میں مکمل ہم آہنگی ہے - دونوں ایک دوسرے کے ہم وضع ، ہم آہنگ - ذرا یہ بول سنئے :-

یا قربان!

راځئ راځئ چه لنډئ وایو

لنډی لائینی دی د یار غم غلطونه

دھاڑ دھا دھم تگڑ تن تا توم تگڑ !!

اس کا تاثر ایک صاحب ذوق ' سید انصار ناصری کی زبانی سنئے جو برسوں اس علاقے میں رہا ہے - اور یہاں کے گیت سنگیت کو اسی طرح سمجھ سکتا اور انکی داد دے سکتا ہے جس طرح خود وہاں کے لوگ :-

"یا للعجب— ! یہ گانا ہے یا چنگھاڑنا ! اسی سے قلوب میں سوز و گداز پیدا ہوتا ہے ؟ کیا اسی سے روح میں سرمدی سوتے بیدار ہوتے ہیں ؟ نہ راگ داری ، نہ لے کاری - نہ تان نہ پلٹے - نہ سروادی نہ سم وادی - نہ زمزمہ نہ گٹکڑی ' نہ مینڈ نہ گمگ !! سنگیت کے جتنے گر یاد تھے سب ہی پرکھ دیکھے ، کسی پر بھی تو پورا نہیں اترتا ' آخر یہ ہے کیا بلا !!

حیرت بجا اور تشویش درست ' ایسے کانوں کو جن میں برس ہا برس سے ھندوستانی سمپورن سنگیت کے میٹھے بول ' رسیلی تانیں کٹیلی ترکیبیں اور سہانے بھاؤ رچے بسے ہوں ' پشتو نغموں کی یہ انجانی اچرج صدائیں ایسے ہی بے ہنگام ' لایعنی اور کڈھب معلوم ہونی چاہئیں - لیکن انصاف شرط ہے - اس میں دوش بےچاری پشتو موسیقی کا نہیں ' قصور ہے تو کچھ اپنی ناواقفیت اور اس زبان سے مکمل اجنبیت اور اپرایت کا ہے جو اب تک روا رکھی گئی ہے - پھر ایک عذر یہ بھی ہو سکتا ہے کہ پشتو موسیقی کو جاننے سمجھنے کیلئے ، اس سے کماحقہ ' لطف اندوز ہونے کیلئے محض زبان کا سمجھ لینا ہی کافی نہیں ' جب تک اسکے روز مرہ اور خالص ٹکسالی چٹخارے اور اسکے بولنے برتنے والوں کے صحیح مزاج اور کردار سے واقفیت حاصل نہ کی جائے اور جن مخصوص جغرافیائی ' سیاسی ' ملی ' معاشرتی اور مجلسی حالات میں اس زبان کا مزاج سمویا جاتا ہے - اس کا لب و لہجہ ڈھلتا ہے - اسکے بولنے والوں کی مخصوص ذہنیت اور طبیعت کی ساخت پرداخت ہوتی

ھے۔ جب تک یہ سب باتیں پوری طرح ذہن نشین نہ کر لی جائیں پشتو موسیقی سے حظ اٹھانے، اس سے اثرپذیر ہونے کی تمام اوپری کوششیں بےسود رہیں گی''۔

یہ بات تو واقعی بنیادی سی ھے کیونکہ موسیقی آخر ایک وجدانی چیز ھے۔ اور اسکے لئے طبعی ہم آہنگی لازم ھے۔ تاہم پشتو زبان اور موسیقی اب مغربی پاکستان کے دوسرے رہنے سہنے والوں کیلئے کچھہ ایسی اجنبی نہیں رہی۔ ہم جانتے ھیں کہ یہ زبان ایک سنگلاخ علاقے کے آزادمنش انسانوں کی زبان ھے۔ اور گو اس میں بظاھر کچھ سنگلاخ وضع پائی جائے لیکن اسکی تہہ میں رزم کے ساتھہ بزم کا عکس بھی موجود ھے۔ پتھروں کے سینے میں شرارے بھی ھیں اور وہ سوز و گداز بھی جو تمام انسانوں کے دل میں پایا جاتا ھے۔ اس طرح علاقہ کی موسیقی میں بھی بعینہٖ ویسے تیور پائے جاتے ھیں جو خود اسکی اور اس کی زبان کی روح و رواں ھیں۔

اس علاقے کے باشندوں کی زندگی قدرتی طور پر حریر و پرنیاں اور پھولوں کی سیج کی زندگی نہیں۔ اسلئے اسکے کتنے ھی پہلو ھیں۔ سنگین بھی اور نرم و نازک بھی۔ انہی کا لازمی عکس ان کی موسیقی میں بھی دکھائی دیتا ھے۔ ان میں شجاعت و مردانگی کی روایات بھی ھیں اور رومان کی گوناگوں جھلکیاں بھی۔ اور وہ جو زندگی کے میلے ٹھیلے، رونقیں، بہاریں، رنگینیاں، رعنائیاں ھیں جو شادی بیاہ، رسموں، ریتوں، تیوھاروں وغیرہ میں جلوہ گر ھوتی ھیں وہ انسان کی اس قدرتی زبان، موسیقی میں بھی آشکار ھوئے بغیر نہیں رہ سکیں۔ بظاھر پٹھانوں جیسی جری قوم کی نشاط بزم سے مناسبت کچھ کم ھی معلوم ھوتی ھے۔ لیکن در حقیقت ایسا نہیں۔ جو لوگ اس علاقے میں رھے ھیں ان سے پتہ چلتا ھے کہ یہاں کے باسی بھی راگ رنگ کے اتنے ھی شوقین ھیں جتنے اور دیسوں کے لوگ۔ ان کی زندگی میں ''حجرہ'' کو خاص دخل ھے جہاں گاؤں اور قبیلوں کے لوگ اکٹھے اٹھتے بیٹھتے، بات چیت کرتے اور دنیا بھر کے معاملے طے کرتے ھیں۔ کوئی ایسا حجرہ نہیں جہاں اسباب طرب یعنی رباب، گھڑا، ڈھول وغیرہ نہ ھوں۔ یہیں موسیقی کا اھتمام ھوتا ھے اور رقص کا بھی۔ پٹھانوں کی زندگی میں فی الحقیقت موسیقی

کو گہرا دخل ہے۔ شاید اسلئے کہ یہ ان کی سنگین زندگی اور سنگین ماحول جس میں مذہبی تقشف بھی شامل ہے، کا توڑ ہے۔ یہ امر واقعہ ہے کہ ہر پٹھان جان و دل سے گانے کا دلدادہ ہوتا ہے۔ مہد سے لے کر لحد تک اسکی زندگی میں گانے بجانے کا ایک لامتناہی سلسلہ ہوتا ہے۔ بے اندازہ موقعوں سے بھرپور۔

ایک ایسی قوم جس کی زندگی ہی رزم کیلئے وقف ہے۔ اس میں زندگی کے ایسے اہم پہلو سے گہرا ربط کیسے نہ ہوگا۔ یہی وجہ ہے کہ ابتدا میں بڑی لمبی چوڑی نظمیں لکھی جاتی تھیں جن میں جنگ و جدل کے معرکوں اور لڑائیوں ہی کی داستانیں قلمبند کی جاتی تھیں۔ جیسا کہ اکثر قبائلی لوگوں میں دکھائی دیتا ہے۔ انھی کو فخریہ مجلسوں، حجروں، میلوں اور تیوھاروں میں گا گا کر سنایا جاتا تھا۔ گویا شروع ہی سے شاعری اور موسیقی کے ڈانڈے آپس میں ملے ہوئے تھے۔ اور نظمیں اور گیت خود بخود خاص قسم کے سانچوں میں ڈھلتے گئے۔ جن میں زندگی کے واقعات اور تاریخ کی رفتار اور چال ڈھال بھی تصرف اور رنگ آمیزی پیدا کرتی چلی گئی تا آنکہ اسکی نمایاں اقسام یا اصناف مقرر ہو گئیں۔ جو آج ٹپہ، لوبہ، رباعی، نیمکئی، بدلہ، چار بیتہ اور غزل کے نام سے مشہور ہیں۔ شاعری اور موسیقی کا ساتھہ سنگ ان میں برابر نمایاں ہے۔ چنانچہ جو سات اصناف پشتو شاعری کی ہیں وہی موسیقی کی بھی ہیں۔ گویا دونوں کی کائنات ایک ہی ہے۔

پشتو اور پٹھانوں سے جسے بھی تھوڑی بہت واقفیت رہی ہے وہ ان کی ہردلعزیز، سب سے پرانی صنف ''ٹپہ'' سے ناواقف نہیں ہوسکتا۔ ''یا قربان'' کی گونجتی ہوئی آواز صاف پتہ دیتی ہے کہ یہ پٹھانوں کی موسیقی ہے اور ان کی مقبول ترین صنف ''ٹپہ'' کی آئینہ دار بھی جو بیک وقت شاعری بھی ہے اور موسیقی بھی۔ صدھا سال گذر جانے کے باوجود اس کی وضع اور مقبولیت میں کوئی فرق نہیں آیا۔ پٹھانی لوک گیتوں کی سب سے اہم اور گراں مایہ صنف کمیت و کیفیت دونوں میں یہی ہے۔ اگر اسے نکال دیا جائے تو پشتو شاعری اور موسیقی کا آدھا حصہ نکل جاتا ہے اور اس میں کچھ بھی باقی نہیں رہتا۔ ٹپوں کا استعمال بات چیت اور سنگیت دونوں میں بہت عام ہے اور ان

کی تعداد لاکھوں تک پہنچتی ھے ۔ جیسا کہ لوک گیتوں میں ھمیشہ ھوتا ھے، یہ ٹپے پڑھے لکھے آدمیوں کے لکھے ھوئے نہیں بلکہ الھڑ کسانوں ' مزدوروں اور عورتوں کے کہے ھوئے ھیں ۔ یہ ان لکھا ادب ھیں جو عوام کی اپنی چیز ھے ۔ اس لئے اس میں وہ سادگی ، خلوص اور بھولپن ھے جو باقاعدہ رسمی، لکھے ھوئے ادب میں کبھی نہیں پایا جاتا۔ ایک بڑی خوبی جو اسے موسیقی کیلئے بہت موزوں بنا دیتی ھے اسکی مختصر نوعیت ھے ۔ صرف ڈیڑھ مصرع جس میں سب کچھ سمو دیا جاتا ھے ۔ کہتے ھیں اس کا اصلی نام مصرع یا لنڈی ھے ۔ لنڈی کے معنی ھیں چھوٹا ۔ اور یہ اسکی صحیح کیفیت پیش کرتا ھے ۔ ٹپے کی دھن بلند ھوتی ھے تو اسکی لے پر وجد و مستی میں تالی بھی بجائی جاتی ھے ۔ اسی لئے اسکو تھپکی یا تالی بھی کہتے ھیں ۔ یوں تو ٹپوں کی وضع اور لے ایک ھی ھوتی ھے مگر مختلف قبیلے اسے اپنے اپنے لحن میں اپنے اپنے طور پر گاتے ھیں ۔ گانے والا اسے جہاں کہیں جاتا ھے ، خواہ وہ شہر کا بازار ھو یا دیہات کی کھلی فضا' پہاڑوں کی بلندیاں ھوں یا لمبے چوڑے پیچ بل کھاتے درے' اپنے کانوں پر ھاتھ رکھکر پوری قوت سے الاپتا اور ,, یا قربان ،، کی مستی بھری آواز بلند کرتا ھے جس سے ساری فضا گونج اٹھتی ھے ۔ غرض یہ ھے پہاڑی علاقے کا پہاڑی نغمہ ۔ جسے عموماً اکیلے ھی گایا جاتا ھے ' اور بھیرویں میں ۔ اس صنف کی ھیئت جو کچھ ھے وہ ان نمونوں سے ظاھر ھے ۔

خدا یه! ما گل د گلاب کښے

چه د جانانو په غیږ ۔ پاڼږے پاڼږے شمله

(خدا یا! مجھے گلاب بنا دے تا کہ میں آغوش یار میں جا کر بکھر جاؤں)

اخر به خاوری بسے صورته

که دے هو خوزه په زربفتو کښے ساتمه

(اے بدن تو خاک ھو جائے گا ۔ خواہ تجھے کتنا ھی زربفت میں کیوں نہ لپیٹوں)۔

اسکی قدرت اور مقبولیت کو دیکھتے ھوئے ۔ ھر پختون جب آنکھ کھولتا ھے تو اسے اپنے گرد ھر کہیں ٹپے ھی ٹپے سنائی

دیتے ھیں - اسے بیسیوں ٹپے زبانی یاد ھوتے ھیں کہ ان کی تعداد لاکھوں تک پہنچے اور سچ پوچھئیے تو پشتو شاعری جتنی بھی ھے اس کا آدھے سے بھی زیادہ حصہ اسی ھردلعزیز صنف کے نمونوں پر مشتمل ھے - اسکی حیثیت پشتو میں وھی ھے جو فارسی ' اردو میں غزلوں کے اشعار کی ھے- کہ ان ھی میں ھر طرح کی باتیں ادا ھوتی ھیں- غزل دو مصرعوں میں بات کہتی ھے تو ٹپہ ڈیڑھ مصرعوں میں - گویا دریا کوزے سے بھی کم میں بند ھوتا ھے - شاید اسکے پہلے آدھے چھوٹے مصرعے کی بنا پر ھی اسے ''لنڈی'' (چھوٹا) کہتے ھیں - ٹپہ کہنے کی ایک ممکن وجہ یہ ھے کہ گانے میں اسکی لے پر تالی بھی بجاتے ھیں جسکو ''تھپکی'' کہتے ھیں - گانے اور دوسرے مصرعے کی تان مہ اور نہ پر ٹوٹتی ھے -

اکثر زبانوں کی طرح پشتو میں بھی شاعری اور موسیقی کے ڈانڈے آپس میں ملے ھوئے ھیں- چنانچہ ٹپہ جتنی شاعری کی صنف ھے اتنی ھی گانے کی صنف بھی ھے - مگر سچ پوچھئیے تو اسکی پہلی اٹھتی ھوئی آواز یا پکار ''یا قربان'' اور ''یا کہ زار'' — اے میں تجھ پر قربان- اے وہ جس پر میں فدا - اے مرے محبوب - اے مری جان ، جو بھی کہہ لیجئے— کا لطف پرسوز آواز سے ''یا قربان ، یا کہ زار'' کی تان سر کرنے ھی میں ھے- گویا یہ ''پختون خوا'' کا ایکانکی سنگیت ھے- یہاں کا بنیادی لوک گیت یہی ھے ، باقی سب خالص پشتو صنفیں- چار بیتہ ، بدلہ ، لوبہ ، نیمکئی- اس کے روپ یا ابھوگ ھیں -

اسکے برعکس کلانکی یعنی سب کا سانجھا گیت ھے ''چار بیتہ'' یا ''ٹنگ ٹکور''- بہت ھی پرانا ، بہت ھی من بھاتا - اسقدر کہ ''ٹپے'' کے بعد اس سے زیادہ چہیتا اور پرانا لوک گیت اور کوئی نہیں - اسلئے کہ یہ سارے قبیلے یعنی سنگت کا گیت ھے- لکھنے سے کہیں زیادہ گانے کی چیز - اس زمانے کی یادگار جب شاعری اور موسیقی ایک ھی چیز تھیں - اسلئے کہ وہ ایک ھی چیز یعنی قبائل کی زندگی ، انکی تاریخ ، روایات ، بزرگوں ، پیغمبروں ، بہادروں کے کارناموں ، (خواہ وہ بہادر اور ان کے کارنامے حقیقی ھوں یا فرضی) لڑائیوں بھڑائیوں ، بڑے بڑے رومانوں ، قصے کہانیوں ' ھیرو ھیروئنوں ، وغیرہ کا دوسرا نام ھیں- جیسے یہ بھی کوئی پختونی ''والہ اودل'' ، ھو- حقیقی بھی اور

مجازی بھی ، آسمانی بھی اور زمینی بھی ، مدحیہ بھی اور المیہ بھی - واقعاتی بھی اور طلسمی بھی - شعری بھی اور موسیقانہ بھی - ایک اچھی خاصی کھتونی - جسکی ھیئت بھی کچھ ایسا ھی معجون مرکب ھے - مثنوی، قصیدہ ، مسمط، ترکیب و ترجیع بند سب کا ملغوبہ یعنی دلق مرقع - زنزیری (زنجیری) بھی اور غیر زنجیری بھی - شاید ھیئت اور موضوع دونوں کے رو سے ھزار داستان ھونے کی بنا ھی پر یہ قبائل کیلئے نمائندہ سی حیثیت رکھتا ھے - اکثر حجروں ، میلوں ٹھیلوں اور کھیل تماشوں کی رونق اسی کے دم سے ھے - ''ٹنگ ٹکور''، دف، گھڑا، رباب سب کی زور شور سے سنگت ھے - اور لے ایسی تند ، ایسی تیز، ایسی ولولہ انگیز کہ پٹھان اسکو سن کر بے اختیار رقص کرنے لگتے ھیں - شدت احساس اور اسقدر! اسی لئے یہ کبھی کبھی ڈرامائی روپ دھار کر سوال و جواب کی صورت بھی اختیار کر لیتا ھے - مثلاً

مرد — کل رات میں نے سیر کی اس زلف کے بازار میں
بھونروں کی صورت مست تھا صد غنچۂ گلنار میں
دنداں کئے میں نے فرو ٹھوڑی کے عشرت زار میں
اور پائی ان لونگن کی بو اس نشہ آور ھار میں
بھونروں کی صورت مست تھا صد غنچۂ گلنار میں

عورت — خوشبو سے میرے ھار کی تو مست و بےخود ھو گیا
بہرام کی صورت مرے بستر پہ آ کر سو گیا
گلہائے رخ کے واسطے مستی بھرا بھونرا بنا
زلفوں کا چوکیدار بھی ھے اسلئے تجھ سے خفا
کل رات میں نے سیر کی . . .

یہ لوک گیت بھی بالعموم بھیرویں میں گایا جاتا ھے - اور بعض تو اسے گانے ھی کی چیز سمجھتے ھیں -

''لوبہ'' کے معنی ھیں ''کھیل'' اور کھیل ظاھر ھے اکیلا نہیں کھیلا جاتا - مگر اس میں سب ھی شامل نہیں ھوتے - یہ دوگانا ھے - عاشق معشوق کے گلے شکوے کا گیت - کم از کم بہترین ''لوبہ'' وھی ھے جسے مرد عورت دونوں گا سکیں - سوال و جواب کے

طور پر بالعموم اسے عورتیں ھی زیادہ گاتی ھیں - کہتے ھیں اس لوک گیت کے وزن کی بنیاد ھی مخصوص پختونی طرز موسیقی پر ھے - پہلے مطلع، جسے ''سر'' کہتے ھیں، کے دو مصرعے - وزن، قافیہ الگ - بعض مستزاد سے ملتے جلتے - سر کے بعد کئی کئی بند - دو دو تین تین ہم وزن، ہم قافیہ لمبے مصرعوں کے، جن کے ساتھ سر کا چھوٹا مصرع بھی ملا لیا جاتا ھے - اور یوں ایک کڑی بن جاتی ھے - اردو میں اس کی دھن تو شاید نہ آ سکے مگر وضع کچھ یوں ھے :—

آج آ بھی جا اے مہ جبیں
تیری نگاہ مست نے دل کو مرے زخمی کیا
غم چپکے چپکے کھا گیا
آج آ بھی جا اے مہ جبیں
دل پارہ پارہ کر دیا
آج آ بھی جا اے مہ جبیں
تم نے جگر ٹکڑے کیا
آج آ بھی جا اے مہ جبیں
تو نے تو پہلے موت سے سوئے عدم راھی کیا
غم نے مجھے کھا ھی لیا
غم میں ترے بد حال ھوں
آج آ بھی جا اے مہ جبیں
اب تو خدا را لے خبر
آج آ بھی جا اے مہ جبیں

اس لوک گیت کا ٹھیکہ بھی وھی ''چار بیتہ'' کا ٹھیکہ ھی ھے - جسے ''تینگڑہ'' کہتے ھیں -

''نیمکئی'' یا ''نیمہ کئی'' بٹوی ''لوبہ'' ھی سے ملتا جلتا ھے - وھی ڈیڑھ جز یعنی ڈیڑھ مصرع مگر اس کا تانا بانا اتنا لمبا نہیں ھوتا - آدھا یا نیم مصرع بعد میں آتا ھے جیسے مستزاد میں - اسی لئے اسے نیمکئی

کہتے ہیں - دونوں مصرعوں میں قافیہ ضروری نہیں - یہ دونوں مصرعے ہی سر کہلاتے ہیں اور اسی سر ہی کا نام نیمکئی ہے - اسکے ساتھ عام طور پر رائج ٹپے یا لنڈی ملا کر گائے جاتے ہیں - لوبہ اور اس میں تو بھاؤ ہی کا فرق ہے، بڑی حد تک مضمون ہی کا - اسلئے کہ لوبہ سوال و جواب یا راز و نیاز ہی کیلئے وقف ہوتا ہے - نیمکئی بھی سب یعنی سنگت کی چیز ہے، ایکانکی نہیں — عورتوں کا من بھانا لوک گیت — سنگ سہیلیاں پنگھٹ پر مل کر پانی بھرنے جا رہی ہوں یا بھر رہی ہوں، کھیتوں میں بالیاں چن رہی ہوں یا شادی بیاہ میں سنگ ساتھ میں گا رہی ہوں - تو پہلے ایک عورت مصرع اٹھاتی ہے یعنی گاتی ہے - پھر باقی جواب میں کچھ پوچھتی ہیں - مثلاً

خیر خورے دے
(کیوں بہن کیا ہوا؟)

اسی طرح ہر ہر مصرعے پر سوال ہوتا ہے - آخر میں ساری مل کر سر کو ایک دو بار دھرا دیتی ہیں - یہ دوسرے مصرعے ٹکئی کہلاتے ہیں - بعض اوقات یہ گیت اکیلے بھی گایا جاتا ہے -

بدلہ ''پختون خوا'' کا ایک اور لوک گیت ہے - اسے آپ مثنوی کا بدل کہہ لیجئے - معنی ہی یہی ہیں: بدلا ہوا - یعنی مثنوی کا بدلا ہوا روپ - بحر شروع سے آخر تک ایک مگر ڈھنگ کچھ اس طرح بدلا ہوا کہ کبھی ایک کبھی دو دو کبھی سارے کے سارے اشعار ہم قافیہ -

بدلہ کا ایک اور نام سندرہ بھی ہے - بعض اسے ''بیان'' بھی کہتے ہیں - جس سے اسکی کیفیت زیادہ واضح ہوتی ہے - کیونکہ اس میں محبت کی کوئی مشہور داستان مثنوی یا قصیدے کی طرح مسلسل بیان کی جاتی ہے - دھن پیلو ہوتی ہے یا ضلع -

غزل کہاں کہاں نہیں پہنچی - یہ فارسی کی خاص سوغات ہے - وہی رنگ ڈھنگ، وہی باتیں، وہی گھاتیں - ہر قسم کے مضامین - ظاہر ہے کہ جب چیز ایک ہی ہے تو گائکی بھی ویسی ہی ہوگی - وزن ایک نہیں تو راگ راگنی کیا مقرر ہوگی -

غزل کے ساتھ رباعی بھی موجود ہے۔ مگر اس کے نام پر نہ جائیے۔ فارسی وضع کی رباعی پشتو میں سرے سے موجود ہی نہیں - کتابی رباعی کی بات اور ہے۔ ہمارا سروکار تو لوک گیت کی رباعی سے ہے جو در اصل رباعی نہیں ، غزل ہے مگر چھوٹی بحر میں اور اسکے مضامین عاشقانہ نہیں ، ناصحانہ اور حکیمانہ ہوتے ہیں - یہ ہمیشہ ایک ہی دھن میں گائی جاتی ہے - اسے ایک حد تک ہندی دوہا سمجھ لیجئے - الاپا بھی اسی کی طرح جاتا ہے۔ باج کوئی نہیں - صرف الاپ ہی الاپ ہے۔ وہ بھی لے سے آزاد - دوسرے لوک گیتوں — غزل ، بدلہ اور نیمکئی وغیرہ — سے پہلے الاپ کر اس سے سماں باندھا جاتا ہے تاکہ محفل کا رنگ جم جائے -

سابق صوبہ سرحد کی سنگلاخ چٹانوں اور ان میں رہ رہ کر گونجتے ہوئے ''یا کہ زار'' اور ''با قربان'' سے رخصت ہو کر ہم نیچے کی طرف آتے ہیں تو ایک وسیع باغ و بہار سر زمین کیف و رنگ دکھائی دیتی ہے۔ وہی جس کے متعلق کسی نے کہا ہے کہ :

چہ پنجاب انتخاب هفت کشور

اس سرزمین کا انداز ہی اور ہے۔ اسکی فضا، لوگوں کا رنگ ڈھنگ، طرز بود و باش ' مشغلے ' دلچسپیاں ' ہنگامہ آرائیاں ، سب کے سب یکسر مختلف ، ایک اور ہی سانچے میں ڈھلے ہوئے - اور ان کی بولی، پنجابی' کے تیور ، رنگ رس ہی اور ہے۔ بالکل دھرتی اور زندگی کی سچی ٹھیٹ زبان - لوگ باگ زیادہ تر دیہاتی - سیدھے سادے ، گرم جوش' ہیر رانجھا ' سوهنی مہینوال کے دیس کے باسی جنہیں سب سے زیادہ واقعیت میں رچی ہوئی صاف بیانی ہی پسند ہے - اس نے ان کی بولی میں بھی اصلیت کا گہرا رچاؤ پیدا کر دیا ہے - جہاں زندگی کا بھرپور جوش و خروش ، زور و شور ، ہماھمی اور گہما گہمی ہو ، وہاں لوک گیتوں کا پیدا ہونا لازمی ہے - اسی نے پانچ دریاؤں کی سرزمین کو لوک گیتوں کا گھر بنا دیا ہے (حبیب جالب نے اسے ''لوک گیتوں کا نگر'' قرار دیا ہے) اور ان کی اتنی قسمیں ' اتنے

رنگ اور اتنی فروانی ہے کہ دامان نظر تنگ و گل حسن تو بسیار کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ ڈھولک کے گیت۔ شادی بیاہ کے گیت۔ فصلوں کے گیت۔ پیار محبت کے گیت۔ ماھیا ' ٹپہ ' چٹھیاں ' جھوک ' تونبہ ' ان سب کی بہت بڑی خوبی یہ ہے کہ یہ عین زندگی اور دھرتی کے سینے سے ابھرتے ھیں اور ان میں اس طرح رسے بسے ھوئے ھیں کہ ان کو ان سے الگ کیا ھی نہیں جا سکتا اور نہ ان کے بغیر ان کا تصور ھی کیا جا سکتا ہے۔

ان لوک گیتوں کی بہت بڑی خوبی تو خیر ان کی چونکا دینے والی حد تک بھرپور شعریت ھی ہے جو اسے اپنا ھی ایک مقام اور منفرد وضع عطا کر دیتی ہے اور جس کی خوبی کی داد کچھ اس زبان کو جاننے اور سمجھنے والے ھی دے سکتے ھیں - مگر اس وقت ھمارا سروکار شاعری سے اتنا نہیں جتنا موسیقی سے ہے۔ ان لوک گیتوں کی بہت بڑی خوبی یہ ہے کہ یہ گیت ھیں - حقیقی معنوں میں گیت - یہ گہرے حقیقی احساس سے ابھرتے ھیں اور ایسی بھرپور والہیت اپنے ساتھ لاتے ھیں جو ھر سننے والے کے دل کے تار ھلا دیتی ہے۔ وہ اپنی سرمست لہروں سے دل کو ھلورے دیتے اور اک گونہ بیخودی کی کیفیت پیدا کر دیتے ھیں۔

در اصل یہ گیت ابھرے ھی شاعری اور موسیقی کے دوھرے رس بھاؤ سے ھیں - ایک ھی لہر ان دونوں کو اپنے ساتھ لئے آتی ہے۔ اور ایک طرف شاعری دوسری طرف موسیقی میں جلوہ گر ھوتی ہے - انکی روح وہ بے ساختگی ہے - جو بیساختگی کے ساتھ ساتھ نغمگی کی حدوں کو بھی چھو لیتی ہے - ان لوک گیتوں کے ساتھ ساتھ ھم جہاں جائیں زندگی ان کے ساتھ ساتھ چلتی پھرتی' بولتی چالتی نظر آتی ہے۔ جوں جوں ان گیتوں کو دیکھا جائے یہ صاف نظر آتا ہے کہ ان کو موسیقی ھی کے ضمن میں سوچا گیا ہے اور بول پہلے موسیقی ھی پر پورے اترتے ھیں - مثلاً پینگ جھولتے وقت گاؤں کی لڑکیاں بالیاں کہتی بھی ھیں اور گاتی بھی ھیں کہ:

آچی ڈیوڑھی اٹ نہ دھرئیے

دھی نہ دئیے دور نی چوماسا ساون آگیا

اس میں دوسرا مصرع صاف موسیقی کے سانچے میں ڈھلا ہوا ہے جو خود بخود شاعری کا آہنگ بھی پیدا کر لیتا ہے۔

پانچ دریاؤں کی سرزمین میں بھی ٹپہ ویسی ہی مقبول صنف ہے جیسی ''پختون خوا'' میں۔ اور دونوں کی وضع بھی ایک جیسی ہے۔ ہم اس کو موسیقی کی دھن کے بغیر سمجھ ہی نہیں سکتے۔ اگرچہ اس میں شاعری کا بھرپور رچاؤ بھی پایا جاتا ہے۔ موسیقی اور شاعری دونوں کے اعتبار سے سابق پنجاب کے ٹپے۔ اور وہ اسکے ہر علاقے میں موجود ہیں۔ پشتو کے ٹپوں سے بہت آگے ہیں۔

پنجابی لوک گیتوں کی وہ خوبی جو واقعی بینظیر ہے۔ زندگی، شاعری اور موسیقی کا پورا پورا سنجوگ ہے۔ مثلاً پینگوں کے گیت ہی لے لیجئے۔ سارا گیت اسطرح ترتیب دیا جاتا ہے کہ ادھر پینگ کا ہلارا ختم ہوا اور ادھر اسکے بول بھی پورے ہوئے۔ ایسے ہی چرخہ کاتنے کی بھی کیفیت ہے کہ ان تینوں۔ زندگی، شاعری، موسیقی۔ کی چال، دھن اور لے ایک ساتھ چلتی اور سرگم پر پوری اترتی ہے۔ یا پھر ڈھولک کی ٹک ٹک ہے جس میں ماھی اور (محبوب)، اور اسکی متوالی مٹیار (نوخیز لڑکی) تو کیا، جیون، ٹک ٹک اور شاعری و موسیقی کے سب بول اور تال گلے مل مل کر سب کے سب ''اک مک'' ہو جاتے ہیں۔ یہی اچرج بات کھدو (گیند) کے گیتوں میں بھی ہے جن میں گیند کی ٹھپ ٹھپ کی آواز شاعری اور گائکی دونوں کی ضربوں کے ساتھ تال میل کا جادو جگاتی ہے۔ سمپورن جادو۔ یہ گیت لیجئے۔

کھیلنے کے دن چار۔ پھر نہیں آنا پی کی نگریا۔۔۔

اس میں آسا کی دھن صاف صاف سنائی دیتی ہے۔ اور اسی کا پلہ بھاری رھتا ہے نہ کہ شاعری کا۔ اور شاعری بھی جو کچھ سامنے نظر آتا ہے، جو کچھ بنتا ہے، اسی کا ذکر کرتی ہے۔ غالباً دنیا بھر کی واحد شاعری اور واحد زبان جو پوری پوری اصلیت اور زندگی کی معمولی سے معمولی چیز کو بھی انتہائی بے تکلفی سے شعر و نغمہ میں سمو لیتی ہے۔ اور یہ شعریت کے منافی ہونے کے بجائے الٹا اس

کا اثر دو بالا کرتی ہے - زیادہ حیرانی کی بات یہ ہے کہ ان پڑھ لوگوں کے گیتوں میں اپنے عہد کی ہر نت نویلی بات کا تذکرہ دکھائی دیتا ہے — مثلاً

آلے میں پنکھیاں ہیں- اب بس کردے جرمن- فوجیں لڑ لڑ ہار گئیں!

باؤ لے کے جہاز آئی- سوئی ہوئی جاگ پڑی- میرے ویر کی آواز آئی!

یہاں کے ڈھولک کے گیت سچ مچ ڈھولک کے گیت ہی ہیں - وہ سوچے اور لکھے ہی ڈھولک کی لے تال کو سامنے رکھکر جاتے ہیں - جیسے جیسے لڑکیاں ڈھولک بجاتی جاتی ہیں بولوں اور گانوں کی لے اترتی چڑھتی بالآخر ٹیپ پر بڑی بے ساختگی سے ختم ہو جاتی ہے - جیسے تال کے چکر، سنگیت کے دور کو عین اسی جگہ ختم ہونا تھا - پھر ان گیتوں کی عبارت کی روش بھی کچھ ایسی ہے کہ یہ موسیقی کے بول، تانیں پہلے ہیں اور شاعری بعد میں:

چھنگلی والا چھلا مجھے دے جا نشانی - دے جا نشانی تیری ہو مہربانی- تیری رہے زندگانی — چھنگلی والا . . .

گانے کی آواز ترجمہ میں بھی صاف سنائی دیتی ہے !

ان گیتوں کے موضوع اتنے ہی ہیں جتنے زندگی کے ان گنت پہلو - گیت بنانے والے ہر چیز سے ، خواہ وہ کتنی ہی معمولی اور گھٹیا کیوں نہ ہو، کوئی نہ کوئی اچھوتی بات پیدا کر ہی لیتے ہیں - مثلاً جوتی نارووال کی- جوتی لینی ہے ستاروں والی- پنڈی کے بنگلے' ٹاہلی (شیشم)، توت (شہتوت)' کچنار' توری، گاجر، آلوچہ، نتھہ، چمرخ' چوزہ' ڈھیلا، طلا- یہاں تک کہ گیت بنانے والے تھانے' تھانیدار اور ہتھکڑیوں تک سے نہیں چوکتے - اور انہیں بڑی ہی حسن کاری کے ساتھ سموتے ہیں -

تیرا پیچھا نہ چھوڑوں کبھی - چاہے لگ جائیں ہتھکڑیاں!

ہم ہو رہے فیروزپور تھانے کے - ایک تیرے ہی دم کے لئے !

ٹانگ ٹوٹ گئی چوزے کی - تو پھول موتئے کا، میں ڈالی آلوچے کی
بازار میں ککڑی بکاوے - میرا اگلی گلی میں گھر ہے- پیپل نشانی
او جانی !

اس سے یہ بھی ظاہر ہے کہ پنجابی کے عاشق معشوق برائے نام دکھاوے کے فرضی عاشق معشوق نہیں بلکہ جیتے جاگتے مرد عورت ہیں - اور پنجابی گیتوں اور شاعری میں عورت کے ظاہری رنگ روپ کے ساتھ اسکی فطرت کی بڑی بھرپور، جاندار اور چونکا دینے والی حد تک صحیح عکاسی کی گئی ہے - دیکھئیے عورت کی نمائش پسند فطرت کی یہ جھلک:

سپنی کی کینچلی جیسا میرے گھاگھرے کو فیتا لگا دے
گھاگھرے کے ہر بل میں اک پھن والا ناگ بٹھا دے
میلہ میرے گرد پھرے جیسے دھوپ کے سنگ پرچھائیں

پانچ دریاؤں کی سرزمین کے لوک گیتوں میں رزم بھی ہے اور بزم بھی، جیسے پشتو، سندھی، بلوچی میں بھی ہے - گرم خون جاٹوں کا دیس ایسے گیتوں سے مالا مال ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا - یہ بدوی اور قبائلی قسم کی زندگی کا خاصہ ہے- بعض ضلعے- میاں والی، اٹک، شاہ پور وغیرہ — اس لحاظ سے بالخصوص نمایاں ہیں - ان میں عربی قصائد کی طرح بزرگوں، بہادروں، یہاں تک کہ نامی گرامی ڈاکوؤں کے گن بھی گائے جاتے ہیں- ان کے کارنامے اور قصے بیان کئے جاتے ہیں - ایسے گیت ،واریں، کہلاتے ہیں- ان کی روح و رواں فخر و مباہات اور منچلاپن ہے - آخر زندگی بھی تو سراسر جاٹوں ہی کی زندگی ہے - جو ہل اور درانتی نہ چلائیں تو تیر تلوار چلائیں - ان کے سینوں سے زندگی اور جذبات، ہنگاموں اور شعر و موسیقی کے سوتے پھوٹتے ہیں - 'واروں' میں جنگ، اسکی تیاری، جنگجوؤں کی آن بان، سیرت و کردار، ہمت و جوش اور جنگ کے کوائف بیان کئے جاتے ہیں -

پنج ند کی زندگی کھیتوں، چراگاہوں، مال مویشی، بیلوں، 'منڈوں' اور کچے گھروندوں ہی کی زندگی ہے - گاؤں اور کسانوں کی زندگی-

اسلئے یہاں کے لوک گیت سیدھے سادے، الھڑ چرواھوں، گبھرو گڈریوں، تیز طرار خوش گلو میراثنوں اور غریب بھولے بھالے دھقانوں ھی کے گیت ھیں۔ بنجر ھو یا 'بیٹ' احمد ندیم قاسمی کے الفاظ میں اس دیس سے گذریں تو ''نیموں کے چھتنارے سرسرانے لگتے ھیں، الغوزوں کے سر پھوٹتے ھیں۔ اور پگڈنڈیوں کے موڑوں پر مسافر عورتیں دوپٹہ کے تکئیے بنا کر سستاتی ھیں۔ اور آئے دن غلے کے ڈھیروں کی اوٹ میں دھقانوں کی گیت منڈلیاں منعقد ھوتی ھیں۔''

بزم کے گیت بے گنتی ھیں۔ ان میں 'ماھیا' سارے علاقے کا محبوب و مشترک گیت ھے۔ کوئی ضلع، کوئی تحصیل، کوئی گاؤں ھو، ماھیا اس میں اپنے ھی رنگ میں گایا جاتا ھے۔ یہ اس دیس کی اپنی ھی پیداوار ھے اور ھندی کی کسی صنف سے اس کا کوئی واسطہ نہیں۔ اسکی ایک خاص جدید شکل بھی ھے جسکے پیچھے ایک رومانوی کہانی ھے۔ اس کہانی کا عکس ان بولوں میں دکھائی دیتا ھے:

ڈبی بھری ھے تیلیوں کی۔ ماھیا بیٹا تھانیدار کا۔ بالو بیٹی وکیلوں کی اگرچہ اصل کہانی کا ھیرو کوچوان بیان کیا جاتا ھے۔ سوھنی مہینوال کے دیس، گجرات کا باسی اور پریمی۔ جسے عشق و حسن ھی کے باعث جیل جانا پڑا۔ لیکن یہ بھی دونوں محبت کرنے والوں، ماھیا اور بانو، کی محبت میں سد راہ نہ ھو سکا۔ ان کا رومان پروان چڑھا اور ایسے کہ حسن صبیح کی ایک رومانوی تخلیق کو بھی اپنے جلو میں لایا۔

ھر ماھیا ایک کلی ھے۔ دو ٹکڑوں میں بٹی ھوئی۔ پہلا ٹکڑا محض دوسرے مصرعے یا ٹکڑے کو لانے کا بہانہ ھوتا ھے۔ اصلی کلی درحقیقت یہی ھوتی ھے۔ پہلا دوسرا مصرع ھم قافیہ و ھم ردیف ھوتے ھیں۔ اصلی کلی کھلتے ھی پہلی مصنوعی کلی سے الگ ھو جاتی ھے۔ رھے موضوعات تو ان کی کوئی حد ھی نہیں۔ جو بات بڑے بڑے شاعر ٹھوس، بھاری بھرکم، فیلسوفانہ پیرائے میں کہتے ھیں، انھیں الھڑ کسان، ان پڑھ عورتیں ایسے سیدھے سادے پیرائے میں کہہ

جاتی ہیں کہ حیرت ہوتی ہے۔ اُسے خیال کہیئے یا شاعری، دیکھیئے یہ ابھرتی بھی ہے تو کیسی چیزوں سے:

جوڑا بیاوں کا۔ پکڑیں تو جڑ پکڑیں۔ پھننگوں کا بھروسہ کیا؟

دھاگے کھیسوں کے۔ پنکھ پڑے جھاڑیں۔ پنچھی بیگانے دیسوں کے

یہ لوک گیت جیسا پہلے تھا ویسے ہی اب بھی ہے۔ سدا رنگ، سدا بہار۔ ٹھیٹھ دیہات کی کلی لیکن شہروں نے کہا اسے اپنانے اور اسکی بہار دکھانے میں وہ کیوں پیچھے رہیں۔ جب سے کوئی ماهیا کسی بانو کا رسیا ہوا' بانو کے سینکڑوں گیت چل نکلے۔ مگر ظاہر ہے ایسی کلی کا رنگ روپ کھیتوں کیاریوں میں ہی سہاتا ہے۔ بانو سے وہ بات نہ بن سکی۔ بہرحال راولپنڈی، اسلام آباد کا علاقہ اس کا خاص میدان ہے۔

ماهیا کی طرح ''ڈھولا'' بھی سابق مغربی پنجاب ہی کا چہیتا گیت ہے۔ لیکن ماهیا کے ابھرتے ہی اس کا ستارہ گہنا گیا۔ اس کا لطف اکیلے گانے ہی میں ہے۔ ماهیا کی طرح اسکے بھی شروع کے بول بے تکے ہوتے ہیں۔ دوسرے کی ''تیز و طرار اشاریت اور لرزتی ہوئی سی کیفیت بول کو طبلے کی تھاپ یا سارنگی کی بھنبھناہٹ کی صورت بخش دیتی ہے۔''

''ہم یہاں تو وہ لاہور۔ ننھی ننھی بوندیاں گریں۔ ٹھنڈی ٹھنڈی باؤ چلی۔ جسم کو ٹھنڈ لگی''

بلاشبہ ''جسم کو ٹھنڈ لگی'' میں جو ''جنسی پکار ہے، جو جسمانی امنگ ہے اور قرب محبوب کی جو تڑپ ہے، وہ گیت کے مکمل ہوتے ہی پلٹ کر سارے گیت میں دوڑ جاتی ہے''۔ ایسے گیت انتہائی بیباکی' صاف گوئی بلکہ کھل کھیلنے کی حد تک پہنچ جاتے ہیں۔

''شاموں'' نکلی سرسوں کا پھول بن کر۔ لڑکوں نے گھیر لیا!
آسمان پہ اڑتی چیل رے۔ تیرا کونسی چھوری پر دل ہے؟

ان دونوں قسم کے لوک گیتوں میں جو بلا کا اثر ہے وہ تاریخ گر بھی ثابت ہوا ہے۔ کیونکہ اس نے ہمارے قومی انقلاب اور جد و جہد

میں نمایاں حصہ لیا ہے۔ ان گیتوں نے ،، دیہاتی قومی کارکنوں کو بہت سا سہارا دیا ، فرنگی کی مخالفت، پاکستان کی حمایت اور عوام کی پکار کو ان کے اندر جذب کر لیا گیا۔،،

کچھ ایسی ہی کیفیت ،، ٹپہ ،، میں بھی نظر آتی ہے ۔ تحریک خلافت کے دنوں میں علی برادران کے پیرووں نے ٹپے سے پروپیگنڈہ کا نہایت دوراندیشی اور مہارت سے کام لیا۔

غازی انور موڑ مہار ۔ ہاں ۔ بنے کام نہ تیرے بنا
تیرے ہوتے یار ۔ ہاں ۔ ہمیں چوروں نے لوٹ لیا!

ٹپے میں پوری بات ادا کرنے پر زور دیا جاتا ہے۔ بالکل اسی طرح جیسے نظم میں ۔ یہ خلوت کا نہیں جلوت کا گیت ہے ۔ ٹولیوں کا گیت۔ ایک ٹولی پہلے ٹپے کے بول گاتی ہے، دوسری انکو دہراتی ہے ۔ پھر پہلی ٹولی آگے بڑھتی ہے اور اس طرح لے کا سلسلہ آگے بڑھتا چلا جاتا ہے ۔ کچھ بیلڈ اور کچھ مثنویوں کا انداز ، اسلئے اسکے اپنے ہی تیور ہیں اور بڑے انوکھے تیور ۔

ٹپوں کے سلسلے میں ایک بڑی پتے کی بات یہ ہے کہ برصغیر پاک و ہند کی اصلی بولیاں برابر اپنی ہی وضع پر قائم رہی ہیں ۔ ان کا مزاج بیرونی زبانوں سے الگ ہی رہا ۔ اس لئے ان کی شاعری شروع ہی سے دوہوں کی طرف مائل رہی ۔ ان کا سارا نظام ہی دیسی ہے ۔ گانا ہو یا کوتا، دونوں کی بنیادی پٹی چوبیس چوبیس ماترائیں ہیں جنہیں مختلف رگ راگنیوں یا بحروں اور چھندوں میں بانٹا جاتا ہے ۔ ہندی سپتک سندھ کے کنارے ہی ایجاد ہوا ۔ اس لئے سندھی گائکی اور شاعری دونوں دوہوں سے ہی چلتی ہیں ۔ سندھی میں انہیں دوہڑا کہتے ہیں ۔ یہ حقیقت ہے کہ یہاں کے دوہڑے لکھنے والوں نے اکثر گائکی ہی کو سامنے رکھ کر دوہڑے بنائے ۔ یعنی موسیقی کا خمیر وادیٔ سندھ میں پہلے ہی سے موجود تھا ۔ اور جو کچھ بعد میں ابھرا وہ اسی سے ابھرا ۔

جب بہت عرصہ بعد عربی لحن مسلمانوں کے ساتھ سندھ کی وادیٔ کبیر میں آیا تو دیسی چھند اور بدیسی رحاوی کے ملاپ سے وہ دلچسپ

چیز پیدا ہوئی جسے ٹپہ کہتے ہیں - سابق پنجاب کے ڈاچی والوں کا گیت - ایک طرح کا حدی - جو راجپوتوں کو بیحد پسند تھا - ہیر بھی آج تک اس ہی لے میں گائی جاتی ہے - ٹپہ اپنی جنم بوم سے نکل کر دور دور راجپوتانہ ، کچھ اور کاٹھیاواڑ تک پہنچا - سابق پنجاب کی اصلی دھن کا ڈھنگ جوں کا توں ہی رہا -

دوھا یا ڈوھا پنجابی میں چار مصرعوں کا ہوتا ہے - اور سچ پوچھئے تو پنجابی کی اصلی شاعری کچھ تو اس صنف میں پائی جاتی ہے اور کچھ منظوم قصوں اور کافیوں میں - چار با قافیہ مصرعوں کے باعث یہ رباعی سے ملتی جلتی ہے - مگر بحر میں بےحد فرق ہے - اس صنف میں بےشمار سی حرفیاں لکھی گئی ہیں -

عام طور پر دوھوں کے گانے کا انداز چل پھر کر گانے کا ہے - یعنی جوڑ پیوند لگا کر - گانے والا پہلے دوھا گاتا ہے - پھر ماھیا کی دو چار کلیاں - اور پھر اس طرح بار بار دوھا اور ماھیا ملا ملا کر ' جس سے ایک تار بندھ جاتا ہے - دوھا یا سادہ گایا جاتا ہے یا ہوائی - سادہ میں موسیقی کے ہیر پھیر اور مگھم اتار چڑھاؤ کم ہوتے ہیں - ہوائی کیلئے آواز پر زیادہ قابو لازم ہے -

دوھے کی مقبولیت زیادہ تر اس خطے کے جنوبی حصے ہی میں رہی ہے اور یہیں وہ بزرگ گذرے ہیں جن کا نام دوھوں کے سلسلے میں بہت مشہور ہے - خواجہ فرید رح' جو اپنی کافیوں کےلئے بھی معروف ہیں - کافیاں بھی سابقہ جنوبی پنجاب ہی کی خاص چیز ہیں - علی حیدر اور بلھے شاہ کے دوھے اور کافیاں مقبول ہیں - یہ دونوں کلاسکی ہونے کے باوجود لوک گیتوں ہی کی حیثیت رکھتے ہیں - کافیاں اکتارے پر گائی جاتی ہیں -

کافی اس دیس کا عارفانہ و روحانی زمزمہ ہے - احساس و بندش کی ایسی اکائی جو خالص نظم ہے - اس میں ٹیپ کا پلٹ پلٹ کر آنے والا مصرع مختلف اجزا کو آپسمیں مربوط کر کے وحدت کا تاثر پیدا کرتا ہے - حقیقت کا نغمہ اگرچہ اگلے وقتوں کے سارے لوگوں پر چھایا ہوا ہے لیکن سالہا سال کی مناسبت نے اس صنف کو خصوصیت کے ساتھ اس سے وابستہ کر دیا ہے - یہ خالص غنائی

چیز سراسر عشق و محبت، جذب و کیف، وجد و حال اور عرفان و حقیقت کیلئے وقف ہے - اسلئے سب بقدر شوق اس سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ یہ وادیٔ سندھ کا عارفانہ سنگیت ہے۔ ہندوستانی موسیقی کے برعکس یہ ایک لگا بندھا راگ نہیں بلکہ ایسی لوچدار چیز ہے جو کسی بھی راگ راگنی کی شکل اختیار کر سکتی ہے - یہ سنگت کی نہیں ایکانت کی چیز ہے - ٹپہ، خیال اور ٹھمری کا مجموعہ - جسکا ایک سرا پکے راگ سے ملتا ہے اور دوسرا ہلکے پھلکے گانے سے -

جھوک، تونبہ، لوک گیتوں کی دو اور مذہبی و عارفانہ سی چیزیں ہیں - اگرچہ تونبہ کے تمثیلی الفاظ پر حقیقت و مجاز دونوں کا شائبہ ہو سکتا ہے - ''ماھری،، ایک اور نسبتہً چھوٹی قسم کے گیت کی طرح ان کی بنیاد بھی نغمہ و سرود ھی پر ہے -

بے محابا جذبہ، بے باک احساس اور اسکی برملا ترجمانی ''دیس پنجاب،، کے باشندوں کا مابہ الامتیاز ہے۔ وہ انسان پہلے ہیں۔ یہ دھرتی کے جیتے جاگتے لوگ - اور عارف یا اھل حال بعد میں - یہ بات ھمیں قصے کہانیوں اور خالص مجازی قسم کے لوک گیتوں کی طرف لے جاتی ہے۔ ظاھر ہے کہ جہاں بھنگڑا یا لڈی جیسے ناچ ہوں - جوش و مستی اور فتح و کامرانی کے گیت - وھاں منچلاپن لازم ہے - سابق وسطی پنجاب میں جو بےشمار قصے کہانیاں پیدا ہوئی ہیں وہ یہاں کی بے محابا زندگی ھی کے کرشمے ہیں - جو جذبات پر ضبط اور دار و گیر سے ناآشنا ہے - اس لئے مرزا صاحباں، سوھنی مہینوال، ھیر رانجھا، سسی پنوں جیسے قصے کہانیاں یہاں خود بخود ابھرتے ہیں اور زبان زد عام ہو جاتے ہیں - ھیر نے اپنی ایک خاص دھن پیدا کر لی ہے - نرم رو، سیلانی، آخر میں کھوسی جاتی ہوئی - اسکے برعکس مرزا صاحباں کے سد ہیں : ''و بیلیا ھو،، - لمبی، اونچی ھی اونچی، چڑھتی ہوئی، کڑی، کسمساتی، کرب ناک لے - گونجتی ہوئی - قصہ سیف الملوک مغربی اضلاع کا پسندیدہ قصہ ہے جسے عموماً اکتارے پر گایا جاتا ہے -

''سمی،، تونسہ کی نواحی بستیوں کا گیت ہے۔ جسے نوجوان لڑکیاں مختلف گروھوں میں اکٹھی ہو کر گاتی ہیں - یہ گیت ایک

اندھی بیوہ عورت کی اپنی بیٹی کے گم ہوجانے پر دردناک فریاد یعنی نالۂ پابند نے ہے - خیال کیا جاتا ہے کہ یہ گیت گانے سے موسلادھار بارش ہوتی ہے -

دنیاوی یا خالص انسانی قسم کے لوک گیتوں میں جاٹوں کے بوائی ، کٹائی ، کھلیان کے بےشمار گیت بھی ہیں - ان لوگوں کی خاص چیز ان کی بے پناہ بولیاں ہیں - نام ہی سے ظاہر ہے کہ وہ کیا ہوں گی - بس سب کچھ سننے کیلئے تیار ہو جائیے - یہ بولیاں سابق وسطی پنجاب کا محبوب‌ترین گیت ہیں - بعض غیر مہذب ہوتی ہی ہیں مگر ان میں بلا کی جسارت پائی جاتی ہے - یہ بولیاں گاتے ہوئے جاٹ اندھا دھند ، بے تحاشا ناچتے ہیں - عجیب و غریب حیوانی آوازیں نکالتے اور طرح طرح کی حرکات کرتے ہیں -

رہے بیاہ شادیوں اور رسموں ریتوں کے گیت تو وہ اتنے ہی بوقلموں ہیں جتنے یہ خوشیوں کے موقعے اور رسمیں ریتیں - ان میں زندگی ہی زندگی دھڑکتی ہے - سہاگ ، گھوڑیوں ، کامن ، سٹھنیوں اور ڈولی چڑھنے کے گیتوں میں بالکل ویسی ہی سچی اور کھری واقعیت ہوتی ہے جیسی دوسرے گیتوں اور پنجابی شاعری میں علے العموم پائی جاتی ہے -

بہن بھائیوں کے گیتوں میں زندگی کا ایک اور اچھوتا پہلو دکھائی دیتا ہے - ان کے علاوہ چکی پیسنے اور بچوں کے گیت بھی ہیں - جو سب کے سب موسیقی ہی میں ڈوبے ہوئے ہیں - کئی گیت ایسے ہیں جو ناچ رنگ کے موقعوں پر گائے جاتے ہیں - اسلئے انہیں ناچ گیت کہنا بےجا نہ ہوگا - سابق مغربی پنجاب میں عورتوں کا لڈی ناچ مشہور ہے - اس کے ساتھ ایسا ہی مچلتا ہوا گیت بھی گایا جاتا ہے - دونوں میں کیا کیا سبھاؤ ہیں - یہ گیت ، یہ ناچ گویا ایک دوسرے کے یار بیلی ہیں - اور ایک دوسرے کا لطف دوبالا کرتے ہیں -

پنجابی تنہا نہیں - اسکے ساتھ پوٹھوہاری' ہندکو ' چھاچھی' ملتانی، کتنی ہی بولیوں کی سنگ سہیلیاں بھی ہیں اور ان سب میں اور ہی بانکپن ہے - یہ سنہری سلسلہ دور کشمیر تک پہنچتا ہے - یہاں کے مقبول لوک گیت ہیں "قینچی" (جدائی کا گیت)، بساکھ

(بہار کا گیت)' چن (عشقیہ گیت) گوری (ذرا بڑے سن کی کنول روپ ناریوں کی شان میں)، کلی (بالی عمریا کی گوریوں کی تعریف میں)، ڈینو (گوریوں اور کلیوں کی هلکی رسیلی آوازوں کا کورس)، بیلوا (وہ گیت جن میں ،، ھلا بیلوا،' کا لفظ بار بار آتا ھے)، روف (بہن بھائیوں، پریمیوں وغیرہ کے گیت جنہیں دوشیزائیں ٹولیوں میں گاتی ھیں)' دونہ دوں (شادی بیاہ کے گیت) - ان ھی کے ساتھ پنجابی کے دوسرے لوک گیت - واریں، ماھیا، سی حرفی اور ڈھولو بھی عام ھیں - ان کی تفصیلی کیفیت آپ کو ''ماہ نو'' (دسمبر ۱۹۶۱ع) میں دکھائی دے گی - ویسے یہاں کے اکثر گیت مغربی پاکستان ھی کے گیت ھیں -

سندھ — جو اب صرف تاریخی حیثیت سے سندھ کہلاتا ھے - موسیقی اور شاعری کو پروان چڑھانے میں کسی سے پیچھے نہیں - اور اس نے بڑی حد تک اپنے ھی طور پر ان دونوں کو طرح دی ھے' بعض امور میں دوسروں سے ملتی ھوئی، بعض میں مختلف -

ایک بات تو بالکل واضح ھے - سابق سندھ میں بھی شاعری اور موسیقی توام رھی ھیں - دونوں کی جڑیں ملی ھوئی اور کونپلیں اکٹھی پھوٹتی ھوئی - بات بڑی حد تک گانے ھی سے چلی اور ساتھ ھی ساتھ شاعری بھی ھوتی گئی - چنانچہ سندھی میں گانا بولوں کو دیکھ کر بنانے کی بہ نسبت بول گانے کیلئے چنے جاتے ھیں - اور شعر و موسیقی کی طرح چننے میں سندھی نے اپنے جیسی بولیوں - پنجابی، گجراتی' کچھی، مارواڑی، کاٹھیاواڑی اور بروھی - کی ھی چال ڈھال اختیار کی - بنابریں یہ کہنا زیادہ صحیح ھے کہ سندھی موسیقی ھندوستانی موسیقی کی شاخ نہیں بلکہ ھندوستانی موسیقی کی اصل و اساس ھے -

کرناٹکی گائکی پر تو سندھی گائکی کا اثر خاص طور پر نمایاں ھے - چنانچہ بعض راگ راگنیوں کے نام ھی سندھو بھیروی، کوادی سندھو وغیرہ ھیں اور سندھو کے معنی کرناٹکی میں بڑی دلاویز لے اور اچھلتے کودتے آھنگ کے ھیں - ان کا یہ خیال بھی درست ھے کہ مسلمان صوفیوں اور ولیوں نے شاعری' رقص، موسیقی اور گیتوں کو روحانیت کا پیغام لوگوں تک پہنچانے کیلئے استعمال کیا - یہ سب چیزیں

مقامی ناٹک کی حیثیت رکھتی ہیں - جس میں سب لوگ شریک ہوتے ہیں- ان کو پیش کرنے والے ''بھگت'' کہلاتے ہیں-دراصل شاہ بھٹائی رح اور موسیقی، لوک گیتوں، شاعری اور رقص کے اس سارے سلسلے کو اس بنیادی حقیقت کی روشنی ہی میں سمجھا جا سکتا ہے- جیسا کہ ہم دیکھہ چکے ہیں یہاں سلسلہ دوھروں ہی سے شروع ہوا - بہت سے دوھڑے مل کر سر یعنی پوری نظم بنتے ہے - ہر سر میں کئی کئی پارے یا قطعے ہوتے ہیں جن کے آخر میں ''وائی'' ہوتی ہے- یہ سارا سلسلہ سنگیت ہی کا ہے- مسٹر تیرتھہ داس ہوت چند کی یہ رائے بڑی معقول ہے کہ سندھی و ہندوستانی موسیقی کا فرق ٹپہ میں بھی نظر آتا ہے- سندھی ٹپہ کی کتنی ہی دھنیں ہیں - کبھی ایک راگ میں کبھی دوسرے میں - میاں شوری نے ہندوستان میں اس دھن کو پکا کیا لیکن شاہ بھٹائی نے اس کا ٹھاٹھ ہر ہر سر کے مطابق الگ الگ بنایا - مطلب یہ کہ ان کے یہاں گائکی پہلے ہے اور بول بعد میں - ہندی میں اس کا بالکل الٹ ہے-

یہ وہ بیج ہے جس سے آگے چل کر کتنی ہی کونپلیں پھوٹیں اور انہوں نے مختلف قسم کے برگ و بار پیدا کئے- مثلاً سندھی لوک گیتوں کی ایک بڑی مشہور و مقبول صنف ہے ''وائی''- یہ سنگت کی چیز ہے - چنانچہ ایک ایک ، دو دو مصرعوں کے بعد اکٹھا گایا جانے والا مصرع آتا ہے یا پلٹ کر آنے والا مصرع جو شعر کے بعد آتا ہے- اور جس کا آخری لفظ اشعار کے آخری لفظ کا ہم قافیہ ہوتا ہے - گویا یہ سب ایک طرح کا سم کیرتن ہوتا ہے- جس میں گانے اور سننے والے سبھی شامل ہوتے ہیں- یہ چیز ہندوؤں میں بھجن اور ہندوستان کے مسلمانوں میں قوالی بنی- سنگت،غنا اور عشق و عبودیت، یہ ہیں ''وائی'' کے عناصر ترکیبی -

دوھڑوں اور وائیوں کے بعد سندھ میں بھی لوک گیتوں کی ایک اور دلچسپ صورت''کافی'' ہے- جو سندھی موسیقی کی جان ہے - سراپا غنا، سراپا عشق و محبت، سراپا حقیقت - اس سے سب بقدر ذوق لطف اندوز ہوتے ہیں -

یہ موسیقی کی وہ صورتیں ہیں جن کو شاہ بھٹائی نے، جو خود

معیار قسم کے مغنی تھے، اسقدر ترقی دی کہ وہ عوام ھی کی چیز بن گئی - اسی لئے ان کو سابق سندھ کے لوک گیتوں میں شمار کیا جاتا ھے - اسی طرح شاہ نے جن جن ھیروئنوں - ماروی، مومل، سسی وغیرہ - کا ذکر کیا ھے ان سب کے الگ الگ سر بن گئے ھیں: سر ماروی، سر سسی - سر مومل - موخرالذکر کی پانچ دھنیں ھیں - آبری دیسی، معذوری، حسینی اور سب سے مقبول کوھیاری جو کلاسکی پہاڑی سے ملتی ھے - سر مومل رانو، راگ درگا سے ملتی جلتی ھے -

یہ وہ دھنیں ھیں جو کلاسکی ھوتے ھوئے بھی عوامی بن گئی ھیں - ان کے علاوہ کئی ٹھیٹھہ لوک گیت بھی ھیں - مثلاً بیلنھہ یعنی دھقانوں اور چرواھوں کے گیت - پیار محبت کا ایک گیت ''چھانو'' کہلاتا ھے - ''مور'' بہت ھی سادہ قسم کا گیت ھے - جو سارندہ کے ساتھ گانے سے بہت پراثر ثابت ھوتا ھے - امیروں کے گیتوں میں ''جھولنا'' ھے جس کا مقصد امیر لوگوں کو جھولنے میں لیٹے لیٹے نیند لانا تھا -

مگر زیادہ مقبول گیت تو وھی ھیں جن کا تعلق انسانوں سے ھے مثلاً بچوں کے گیت، لوریاں جنہیں یہاں ''لولیاں'' کہتے ھیں، رقص کے گیت وغیرہ وغیرہ - کبھی یہاں بھی جنگی اور دوسری قسم کے گیتوں کی افراط تھی مگر وہ ناپید ھو گئے ھیں -

اس سلسلہ کی آخری کڑی بلوچی گیت ھیں - جن میں رزم بھی ھے اور بزم بھی - لاڈوگ وہ گیت ھے جسے کسی خوشی کے موقع پر گاتے ھیں - ''ھالو'' پنجابی لوک گیت بھنگڑہ اور ''نازنک'' لوری ھے - ''سوت'' شادی بیاہ وغیرہ کے موقع پر گایا جاتا ھے - ''زھیروک'' جدائی یا موت کا گیت ھے - مکران میں اسے ''لیکو'' اور سبی میں ''ڈیھی'' کہتے ھیں - ''مودک'' لوک گیت بلوچی مرثیہ ھے - ''لیلی مور'' جدائی کا پر درد گیت ھے - ''مورو'' کا لطف سوال و جواب میں ھے - یہ عاشقانہ گیت ھے - سپت (صفات) میں اللہ رسول کی حمد و نعت ھوتی ھے - بچوں کی لوریاں بھی عام ھیں - ''موروک'' وہ گیت ھے جسے خاندان کے لوگ کسی کی وفات پر مل کر گاتے ھیں - ''شیر''

میں سورماؤں کے کارناموں کا تذکرہ ہوتا ہے۔ بلوچی رومان لمبی لمبی نظمیں ہوتی ہیں۔ جن میں محبت کی مصیبتوں، اور عاشقوں کی جوانمردی و شہسواری کا ذکر ہوتا ہے۔ مثلاً ''ہانی شہ مرید''۔ 'مست و سمو''۔ ''دوستین و شیریں'' وغیرہ۔

ایسے ہی اور چھوٹے چھوٹے علاقوں کے بھی گیت ہیں۔ جن کے نمونے وقتاً فوقتاً، سامنے آتے رہتے ہیں۔ مثلاً گوادر کا علاقہ ساحلی ثقافت کا نمونہ پیش کرتا ہے۔ اور اسکے گیت بھی سمندری ہیں۔ جب مانجھیوں کی ٹولی کشتیاں لیکر سمندر کی منہ زور لہروں سے مقابلہ کرنے کیلئے نکل کھڑی ہوتی ہے تو کورس کی شکل میں مرد عورتیں ملکر مانجھیوں کا گیت گاتی ہیں۔ اس گیت کا مرکزی کردار ''نمو'' ہے جر صدیوں پرانی لوک کہانی کی ایک روایتی محبوبہ ہے۔

ایسے ہی بلتستان جیسے بعید علاقے کا ''جگلے'' نامی ایک شخص کے متعلق لوک گیت ہے۔ 'جگلے کون تھا، یہ کوئی نہیں جانتا لیکن یہ ضروری ہے کہ جب ناکھوں کے درخت سفید پھولوں سے لد چکے تھے اور شمالی پہاڑی سلسلوں کے اونچے نیچے افق پر پہلی برفباری ہوئی تھی تو وہ لوک کہانیوں کے کردار کی طرح اس افق سے اس پار ایسا گیا کہ پھر واپس نہ آیا۔ حتیٰ کہ موسموں نے وقت کی تہوں تلے اسکی واپسی کی یادیں سلگا دیں۔ جگلے کی واپسی کے لئے آج بھی شمالی افق کو مرکز بناکر دل کی ہوک کے ساتھ صدیوں پرانا قصہ دھرایا جاتا ہے۔ لمبی تان پر گایا ہوا گیت جب بلند و بالا پہاڑی سلسلوں سے گھری ہوئی وادیوں میں صدائے بازگشت بنتا ہے تو خوشگوار موسم بھی اداس سا معلوم ہوتا ہے، جیسے وہ جگلے کیلئے گائے جانے والے گیت میں برابر کا شریک ہو۔''

ان سب لوک گیتوں سے ظاہر ہے کہ ہمارے یہاں ان کا کسقدر وسیع سرمایہ ہے اور ان میں غنائیت کی روح کس شدت سے رچی ہوئی ہے۔ اگر یہ سارا ذخیرہ کسی طرح فراہم کر لیا جائے تو ہمیں ایک ایسا انمول خزانہ ہاتھ آجائیگا جو لاثانی ہوتے ہوئے لافانی بھی ہے۔

راگ درپن

سید وارث شاہ
ترجمہ : رفیق خاور

بڑے شوق سے رانجھا بانسری پر پانچوں پیروں کو راگ سنانے لگا
کبھی اودھو اور کاھن کے بشن پدے، کبھی ماجھ پہاڑی پہ آنے لگا
کبھی ڈھول اور ماروی چھیڑ دیتا کبھی بونباں پڑا 'الانے' لگا
ملکی ساتھ جلالی کے خوب گائے، بیچ چھوری کی کلی بھی لانے لگا
کبھی سوھنی اور مہینوال والا "سد" شوق کے ساتھ سنانے لگا
کبھی ساتھ دھرپد کے کبت چھیڑے کبھی سوھلے ساتھ ملانے لگا
سارنگ ساتھ تلنگ شہنائیوں کے، سندر راگ کے روپ دکھانے لگا
سورٹھہ، گجری، پوربی، للت، بھیروں، دیپک راگ کی ذیل بتانے لگا
مالسری اور پرچ کا راگ بولے، ساتھ مالوہ کے بھی رجھانے لگا
بھیروں ساتھ پلاسی بھیم گائے، ساتھ جنگلہ میں تان آڑانے لگا
کدارا اور بھباگ اور راگ مارو، سر کانھڑا کے بھی ملانے لگا
بولے ساتھ کلیان کے ہر بولی، نٹ راگ الاپ دکھانے لگا
بروا ساتھہ پہاڑی جھنجوٹی کے، آسا ھوری بھی گن گانے لگا

گائے بھیرویں ساتھ دھناسری کے، روپ جوگ کے بھی دکھلانے لگا
چھیڑے گیت ذرا مالکونس میں تو بیچ اسکے اساوری لانے لگا
سر سات الاپ کے بنسری سے، انگلی پور، گوام پہ لانے لگا
کلیان کے ساتھ مالکونس گائے اور میگھلا کو بھی سنانے لگا
اڑب کھرب سنپورن تیوروں کو اپنی اپنی راہ پہ لانے لگا
ڈھنگ جان کے بھاوجوں پتروں کے سب کی شکلیں الگ دکھلانے لگا
چنچل تال دھمار قوال ڈھیا، گدھا دم کی چال دکھلانے لگا
تال لے میں آ کے، محو ہو کر واضح سم کر کے سمجھا نے لگا
برجت لگت کا ٹھیک الاپ کر کے، کم بیش سب ماترے لانے لگا
بیچ ڈھاروں کے توڑوں کے سنگ چلے، آنکھ تال پہ خوب جمانے لگا
بولے راگ ھنڈول گوپی، رام کلی کے سر بھی ساتھ اٹھانے لگا
ققنس سن کر سوز گذار ھوا، عاشق راگ کے انگ چلانے لگا
کبھی چات میں لے آواز اٹھا، کبھی بر سر بین اٹھانے لگا
بین کار نے دیکھے الاپ چاروں ھاتھ چوم کے بل بل جانے لگا
تان سین نے آن سلام کیا، بیجو باورا سیس نوانے لگا
بھیم پلاسی کو ساتھ ترانے کے وارث شاہ کو کھڑا سنانے لگا

عہدِ نو: مسئلے اور پہلو

علیحدہ کتب قلمیہ

تجدید موسیقی

شاہد احمد دہلوی

پاکستان نے بارہ سال میں بہت بڑے بڑے کام کئے ہیں —— مگر فنون لطیفہ کی طرف سے پوری طرح توجہ کرنے کا ہمیں اب تک موقع نہیں ملا لیکن ہم یہ بھی نہیں کہہ سکتے کہ ہم نے اپنے فنون کی طرف مجرمانہ غفلت برتی۔ بر عظیم کی موسیقی کے دو مختلف انداز آج تک نشو و نما پا رہے ہیں۔ ایک جنوبی اور ایک شمالی۔ عرب تاجروں کا تعلق جنوبی بر عظیم سے ہزاروں سال رہا ۔ یہ تاجر اس علاقہ میں رس بس بھی گئے۔ ان کے ساتھ جو عربی موسیقی آئی اس کے زیر اثر یہاں ایک نئی موسیقی نے جنم لیا۔ اس موسیقی کا لب و لہجہ آج بھی عربی موسیقی کی نشان دہی کرتا ہے ۔ شمال کی طرف سے جو مسلمان فاتح آئے، وہ اپنے ساتھ ایک ترقی یافتہ تہذیب بھی لائے اور جب انہوں نے شمالی علاقہ میں اپنی حکومتیں قائم کر لیں ، تو یہاں بھی تہذیبوں کے اتصال سے ایک نئی تہذیب پیدا ہو گئی۔ علوم و فنون میں تبدیلیاں اور ترقیاں ہوئی ہیں ۔ مسلمان حکمرانوں کے درباروں میں جگہ جگہ کے اہل کمال کھنچے چلے آتے تھے ۔ عربی ، ایرانی ، تورانی ، ترکی اور افغانستانی موسیقی جب مقامی موسیقی پر اثر انداز ہوئی ، تو ایک

نئی موسیقی رونما ہوئی جو اپنی دلکشی کی وجہ سے عوام میں مقبول ہونے لگی - اور سرکاروں درباروں میں پہنچ کر تکمیل کے مدارج طے کرنے لگی - یہی موسیقی جو مسلمان فنکاروں کی کوششوں سے اور مسلمان فرمانرواؤں کی سرپرستی میں پروان چڑھی ، ہماری موسیقی کی اساس ہے - مسلمانوں کی آمد سے پہلے اس بر عظیم کی موسیقی پھند ، پربند ، گیت ، دوہا ، اشلوک ، دھورو اور پد سے آگے نہیں بڑھی تھی - یہ تمام طریقے پرستش کے تھے - انہوں نے کوئی فنی شکل اختیار نہیں کی تھی - روایت یہ ہے کہ دھورو اور پد کو ملا کر دھرپد وضع کیا گیا تھا جس نے مجلسوں میں جگہ پائی تھی - اس دھرپد کی اصل شکل کا سراغ بھی آج تک نہ چل سکا - چار پانچ سو سال سے پرانا دھرپد نایاب ہے - حالانکہ ساڑھے چھ سو سال پرانی امیر خسرو کی اختراعات ، قول ، قلبانہ ، نقش گل ، ہوا بسیط ، سوہلہ ، ترانہ ، تروٹ ، منڈھا وغیرہ اب بھی گانے والوں کو یاد ہیں - دھرپد کو فروغ بھی میاں تان سین ، لعل خاں ، درنگ خاں ، بلاس خاں اور بیسیوں مسلمان فنکاروں ہی نے دیا اور آج سینی گھرانا دھرپد کا رازداں اور امانت دار ہے - پانچ سو سال ہوئے سلطان حسین شرقی ، والئی جونپور نے دھرپد کے مقابلے میں خیال وضع کیا - خیال کی رعنائی کے آگے دھرپد اپنا وقار قائم نہ رکھ سکا اور محمد شاہ بادشاہ دہلی کے درباری گائکوں ، شاہ سدا رنگ اور شاہ ادا رنگ ، نے اپنی اپنی ترکیبوں سے خیال کو چار چاند لگا دیئے - شاہان اودھ کے درباروں میں ٹھمری اور دادرے نے دن دونی اور رات چوگنی ترقی کی - ٹپے نے بھی میاں شوری کی بدولت دربار اودھ ہی میں کلاسیکی مرتبہ حاصل کیا - غزل سرائی کا اندازہ تو خالصتاً مسلمانوں ہی کا ایجاد کردہ ہے - اسی کا ایک پہلو قوالی ہے جسے ہمارے اکثر صوفیائے کرام نے تزکیۂ نفس اور تصفیۂ قلب کا ذریعہ بنایا - گیت یوں تو زمانۂ قدیم سے گائے جا رہے ہیں اور ہر موقع و محل کے گیت گائے جاتے ہیں لیکن انہیں فنی شکل دینے میں بھی مسلمان فنکار ہی پیش پیش رہے - اسٹیج ، فلم اور گذشتہ ربع صدی میں ریڈیو نے گیت کو سب سے محبوب صنف موسیقی بنا دیا - گانے کے یہ سب طریقے ہمارے موسیقی کے اجزائے ترکیبی ہیں - اور آج ہم انہی کا جائزہ لینا چاہتے ہیں کہ ہم نے گذشتہ چند سال میں ان میں کس کس طرح تبدیلیاں کیں اور انہیں آگے بڑھانے کے لئے ہم نے کیا کیا - کلاسیکی طریقوں میں ہم کچھ

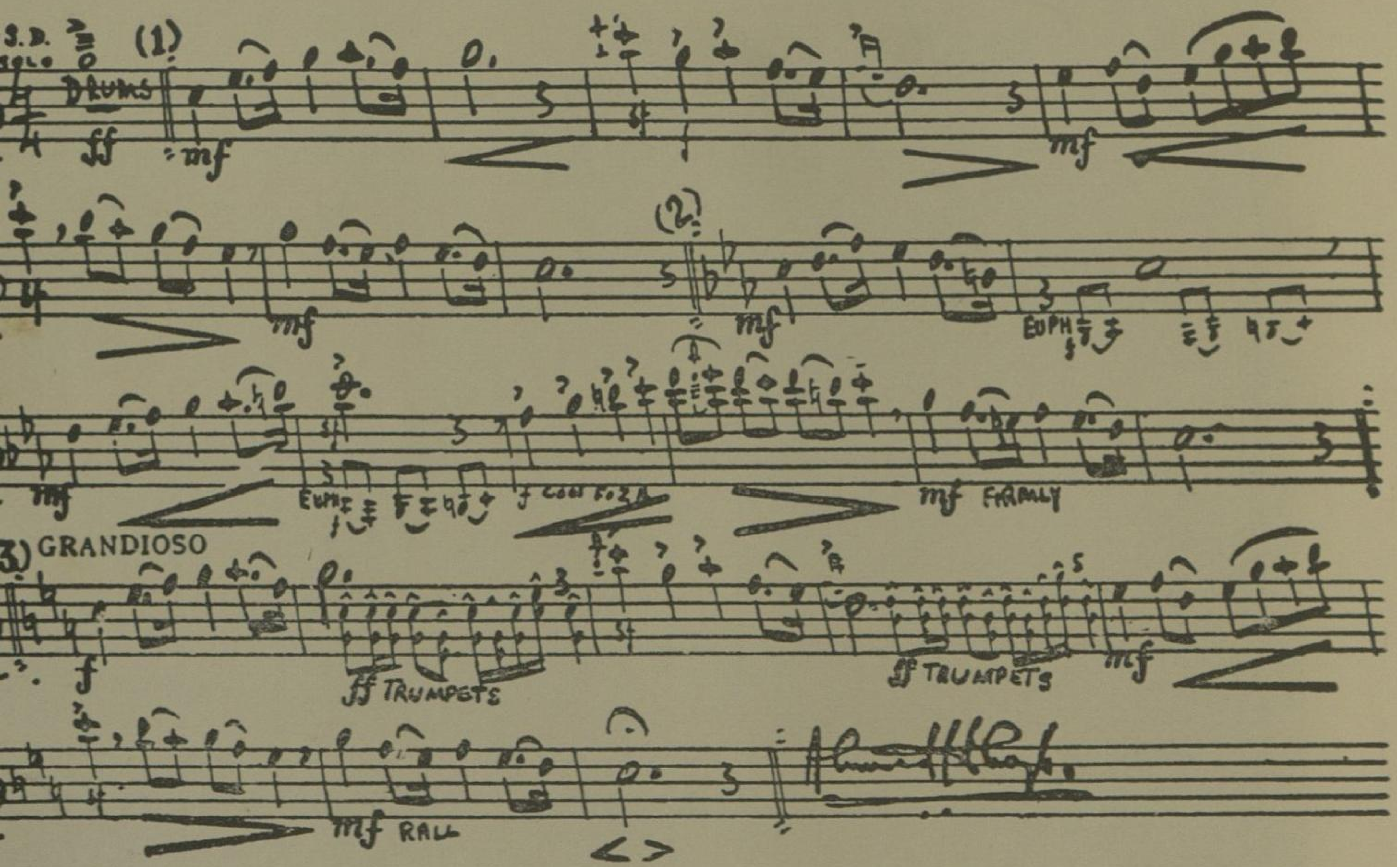
زیادہ تبدیلی نہیں کر سکے - در اصل کلاسیکی چیزوں میں تبدیلی ہو ہی نہیں سکتی - ہمارا جذبہ قدامت پرستی اول تو اس کی اجازت نہیں دیتا، دوسرے اگر کلاسیکی چیزوں میں ردوبدل کیا جائے تو وہ کلاسیکی رہیں گی بھی کہاں؟ ہماری کلاسیکی موسیقی میں ظاہر ہے کہ راگ میں ترمیم ممکن نہیں - دھرپد ، خیال ، ٹھمری گانے کا جو ڈھنگ ہے اس میں تبدیلی کی گنجائش نہیں ہے، البتہ ان کی بندش، پیش کش اور بولوں میں تغیر کیا جا سکتا ہے - انہی پہلوؤں پر نظر رکھتے ہوئے ہم نے خیال کی گائیکی میں چند تجربات کئے ہیں - مثلاً قطعہ یا رباعی کو خیال کے روپ میں گانا - اس تبدیلی کی ضرورت اس وجہ سے محسوس ہوتی ہے کہ صدیوں پرانے بول اکثر غلط، مسخ اور بے معنی ہو چکے ہیں - مثلاً بلاول کے ایک خیال کے بول ہیں ''بنا مورے گھر بنسری کی خاطر بہیانے آیا۔'' یا درباری کے خیال کے بول ہیں ''مبارک بادیاں شادیاں۔'' کسی استاد نے شادی بیاہ پر یہ بول بنائے ہوں گے - اب ان کا موقع بےموقع گانا مضحکہ خیز ثابت ہوتا ہے - لہذا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ قطعہ یا رباعی کے مضمون کو راگ کے تاثر سے ہم آہنگ کر کے گایا جائے - مناسب بولوں سے راگ کا اثر دوگونہ کیا جا سکتا ہے - راگ کے روپ میں رباعی یا قطعے گانے کا ڈھنگ ایک کامیاب تجربہ ثابت ہو چکا ہے - دوسری صورت خیال کے بولوں میں ترمیم کرنے کی یہ ہے کہ نئے بول اچھے شاعروں سے لکھوائے جائیں - اس باب میں اسلاف پرستی سے انحراف مستحسن ہوگا - اسی طرح ٹھمری کے بولوں کی طرف اگر توجہ کی جائے تو یہ نرم و نازک صنف بھی زیادہ مقبولیت حاصل کرے گی - ہلکے پھلکے گانوں میں غزل ہماری محبوب صنف رہی ہے - گو غزل سرائی کا پرانا انداز یعنی ٹھاروں کا ڈھنگ فرسودہ ہو چکا ہے - کیونکہ وہ حجرے کے زمانہ کی یادگار ہے - اب راگوں کی آمیزش اور آرکسٹرا کی امداد سے اس کی صورت حال بالکل بدل گئی ہے - غزل کے ساتھ گیت نے بھی اب بہت سے چولے بدل لئے ہیں - عربی اور ایرانی دھنوں میں غزلیں بھی گائی جانے لگی ہیں اور گیت بھی - ہمارا ملک عوامی دھنوں کی دولت سے مالا مال ہے - سندھ کی کوھیاری، رانو، مورٹھ - پنجاب کی ہیر، مرزا صاحباں ، ماہیا - سرحد کا ٹپہ ، لوبہ، ساقی - ادھر مشرقی پاکستان کی دھنیں - بھٹیالی، معرفتی ، مرشدی وغیرہ اس قدر دلکش دھنیں ہیں

کہ انہیں مجلسی گانوں میں رائج کیا جا سکتا ہے ۔ ان سب میں غزلیں گانے کا تجربہ بھی کامیاب ہو چکا ہے ۔ موسیقی میں نئی نئی راہیں تلاش کرنے میں ریڈیو پاکستان کی خدمات ناقابل فراموش ہیں ۔ ریڈیو کے بعد فلموں کی جدت طرازیاں قابل ذکر ہیں ۔ حکومت کی قائم کردہ آرٹ کونسل نے غیر ملکی فنکاروں اور وفود کی پذیرائی کر کے دو۔رے ملکوں کی موسیقی سے استفادہ کے مواقع بہم پہنچائے۔اس سال(۱۹۶۰ع) کے مہمانوں میں امریکی سمفنی آرکسٹرا اور چین کا ثقافتی وفد بطور خاص قابل ذکر ہیں ۔ ہمارے موسیقار اور موسیقی کے شائقین ان غیر ملکی وفود سے بہت کچھ سیکھ کر اپنے فن کو فروغ دے سکتے ہیں ۔ رمبا سمبا، راک اینڈ رول اور میکسیکن میوزک کی چلتی ہوئی دھنیں ہمارے ہاں خاص مقبول ہو چکی ہیں بالخصوص فلموں میں۔ مگر انہیں قبول و اختیار کرنے میں احتیاط کی ضرورت ہے ۔ کہیں ایسا نہ ہو کہ ان کا ھلکاپن ہمارے موسیقی کی عظمت، شان و شکوہ اور بردباری کو مجروح کردے۔ خود ہماری موسیقی کے کتنے ہی گوشے ابھی تلاش و تجسس کے محتاج ہیں اور منتظر ہیں کہ:—

مردے از غیب بروں آید و کارے بکند

ہماری موسیقی کی ایک معمولی صنف، گیت کی مقبولیت کا اس سے اندازہ لگائیے ۔ کہ ابھی جو چینی وفد آیا ہوا تھا اس کے گلوکاروں نے اپنے چند روزہ قیام ہی میں ہمارے کئی گیت سیکھ لئے۔ ان کا کہنا ہے کہ ''یہ بہترین تحفہ ہے جسے ہم اپنے ملک والوں کے لئے پاکستان سے لے جائیں گے''

"پاک سرزمین شاد باد!"



قومی ترانہ :

بول : ابوالاثر حفیظ

دھن : احمد، جی، چاگلا (مرحوم)



هر ساز جدا، آواز جدا :

گھڑا　　　طبلہ　　　ڈھولک

پاکستان کے قومی ترانے کی موسیقی

امین الرحمان

بحریہ پاکستان کا بینڈ شنہشاہ ایران کی آمد پاکستان کے موقع پر پہلی بار ہمارا قومی ترانہ بجا رہا تھا - جسے شہنشاہ بڑی محویت کے عالم میں سن رہے تھے - اس وقت ایک دبلا پتلا، زرد رو شخص بھی، جس نے اس ترانے کی دھن مرتب کی تھی، بحریہ کے بینڈ کو اپنی دھن بجاتے دیکھ رہا تھا - قسمت کو یہ منظور نہ تھا کہ یہ استاد فن جس نے پاکستان کے ''عارضی'' قومی ترانے کی دھن موزوں کی تھی، اپنی اس عظیم‌الشان کامیابی کو اپنی زندگی میں دیکھ سکتا -

۵ فروری ۵۳ء کو حرکت قلب بند ہو جانے سے اس استاد فن کا اچانک انتقال ہوگیا - اس کے انتقال کے گیارہ مہینے بعد مرکزی کابینہ کے ایک پورے اجلاس میں متفقہ طور پر اس نغمہ نگار کی مرتب کی ہوئی دھن کو منظور کر لیا گیا - یہی آج پاکستان کا قومی ترانہ ہے -

یہ دبلا پتلا زرد رو شخص، احمد جی چاگلا تھا - پاکستان کے قومی ترانے کی دھن موزوں کرنے والا نغمہ نگار -

دنیا کے تقریباً کئی ملکوں کے قومی ترانے بڑے ڈرامائی حالات میں موزوں ہوگئے ہیں - جس کی ایک مشہور مثال فرانس کا قومی ترانہ ''مارسیلز'' ہے جو انقلاب فرانس کے پرآشوب زمانہ کی یادگار ہے - پاکستان کا قومی ترانہ جن حالات میں موزوں کیا گیا، انہیں پرآشوب تو نہیں کہا جا سکتا، مگر ہنگامی ضرور تھے - ۱۹۵۰ء کے اوائل میں ایران کے جواں سال حکمراں رضا شاہ پہلوی شہنشاہ ایران، حکومت کی دعوت پر پاکستان کے سرکاری دورے پر تشریف لائے - شہنشاہ ایران کے استقبال کی تقریب پر رواج اور آداب کے لحاظ سے ضروری تھا کہ معزز مہمان کا استقبال پاکستان کے قومی ترانے سے کیا جائے - چنانچہ سرکاری طور پر پاکستان کے قومی ترانے کی ضرورت شدید طور پر محسوس کی گئی - لیکن ابھی پاکستان کے لئے کوئی قومی ترانہ تجویز نہ ہوا تھا - وقت بڑا تنگ تھا - اور قومی ترانے کی ضرورت تھی - ہنگامی و وقتی بھی، اور مستقل بھی - ہنگامی اس لئے کہ ایک خاص موقع کے لئے قومی ترانے کی ضرورت فوراً محسوس ہوئی، مستقل اس لئے کہ ایک بار قومی ترانے کا انتخاب کر لینے کے بعد اسے بدلنا کوئی آسان بات نہ تھی - اس لئے کافی غور و تعمق کی ضرورت تھی - چنانچہ قومی ترانہ انتخاب کرنے والی سرکاری کمیٹی کے ارکان کے لئے یہ مسئلہ بڑی پیچیدگی پیش کر رہا تھا - بالخصوص اس وجہ سے کہ وقت بڑا تنگ تھا اور بظاہر پاکستان میں اس اہم کام کو سرانجام دینے لئے کوئی موزوں فرو دکھائی نہ دیتا تھا - لیکن اس موقع پر ارباب اختیار نے بڑے تدبر کا ثبوت دیا - اور ایک ایسے فنکار کو اس کام کے لئے چنا کہ نگہ انتخاب کی داد دینی پڑتی ہے - یوں تو مغربی ملکوں میں ایک سے ایک بڑا نغمہ نگار موجود ہے جسے اگر پاکستان کے قومی ترانے کی دھن موزوں کرنے کا کام تضویض کیا جاتا تو وہ اس کام کو نہایت احسن طریق سے انجام دیتا - لیکن اس سے ہمارے قومی ترانے کے ساتھ ہمیشہ کے لئے ایک غیرملکی ماہر فن کا نام وابستہ ہو جاتا جو ہماری قومی خودداری کے خلاف ہوتا - حسن انتخاب یہی تھا کہ اس اہم کام کے لئے ایک پاکستانی نغمہ نگار ہی کا انتخاب کیا جاتا -

احمد جی چاگلا اس سے پہلے ہمارے پڑھے لکھے موسیقی داں طبقہ میں ایک ماہر موسیقی کی حیثیت سے غیر معروف نہ تھے ۔ شاید پاکستان میں ان سے زیادہ کلاسیکی موسیقی جاننے والے اہل فن موجود ہوں گے ۔ لیکن احمد جی چاگلا برعظیم کی کلاسیکی موسیقی کے اسرار و رموز سمجھنے کے علاوہ مغربی موسیقی کی تکنیک، اور نظریہ اور عمل سب سے مناسب حد تک واقف تھے ۔ آپ کو انگلستان کی مشہور درس گاہ موسیقی ''ٹری نیٹی کالج آف میوزک'' میں انگلستان کے مشہور ماہر موسیقی نواز سرہنری وڈ، کی نگرانی میں کچھ عرصہ مغربی موسیقی کی تعلیم حاصل کرنے کا موقع بھی ملا تھا ۔ اور پاکستان کے ترانے کی موسیقی موزوں کرنے کے لئے ایک ایسے ہی شخص کی ضرورت تھی جو بیک وقت مشرق اور مغرب دونوں کی موسیقی کی باریکیوں کو ایک ماہر کی حیثیت سے جانتا ہو ۔

اس تنگ وقت میں جناب چاگلا نے صحت کی خرابی کے باوجود شب و روز محنت شاقہ سے کام کیا ۔ اور آخرکار پاکستان کے قومی ترانے کے لئے ایک مناسب دھن مرتب کر ہی لی ۔ اور شاہی مہمان کی آمد سے بہت پہلے پاکستان کا قومی ترانہ بن چکا تھا ۔ اس سارے عرصے میں جس کی مدت دو قلیل ہفتے سے زیادہ نہ تھی ۔ احمد جی چاگلا نے ایک ایسی دھن موزوں کی جو وطن و ملت کے اعلیٰ عزائم اور آرزوؤں کی ایک بولتی ہوئی تمثیل ہے ۔ جب شہنشاہ ایران پاکستان تشریف لائے تو ہمارے بحریہ کے بینڈ نے اس ترانے کو شہنشاہ ایران کے استقبال کے موقع پر بجایا ۔ جو اسے سن کر بہت متاثر ہوئے ۔

پاکستان کے قومی ترانے کی خصوصیات اور اس کی تکنیکی باریکیوں کو سمجھنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ پہلے قومی ترانے کا وہ مفہوم سمجھ لیا جائے جو اس اصطلاح سے بین الاقوامی طور پر مراد لیا جاتا ہے ویسے قومی ترانے کی اصطلاح پاکستانی عوام کے لئے نئی نہیں ہے ۔ غیر ملکی حکمرانوں کے خلاف بر عظیم کے مسلمانوں نے بیسویں صدی کے آغاز ہی سے جو سیاسی جدوجہد شروع کردی تھی اس سے قوم کے حساس شاعر بیگانہ نہیں رہ سکتے تھے چنانچہ اس صدی کے

ربع اول میں بعض نہایت ھی اعلیٰ پائے کے شعراء نے قوم کو بیدار کرنے کے لئے ملی ترانے کے عنوان سے نظمیں لکھی تھیں - اس ضمن میں علامہ اقبال اور مولانا ظفر علی خاں کا ذکر خاص طور پر موزوں ھے - اقبال کا ترانہ ''چین و عرب ھمارا ھندوستاں ھمارا'' یا ''چشتی نے جس زمیں میں وحدت کا گیت گایا'' - برعظیم کی تقسیم کے وقت تک مسلمان رضاکاروں اور طالب علموں کا ایک بہت مقبول ترانہ تھا - اسی طرح مولانا ظفر علی خاں نے سیاسیات کے ھنگامی تقاضوں کی پذیرائی میں کئی قومی ترانے لکھے تھے، جو مسلمانوں کے سیاسی اجتماعات، جلسوں اور جلوسوں وغیرہ میں اکثر گائے جاتے تھے - لیکن ان قومی ترانوں کی اھمیت برعظیم کے مسلمانوں کی سیاسی جدوجہد کے ایک خاص دور کی مخصوص ضرورتوں سے متعلق تھی - حصول پاکستان کے بعد قوم کو ''سرکاری'' طور پر ایک ایسے قومی ترانے کی ضرورت تھی جو مستقل طور پر ایک آزاد قوم کے اعلیٰ عزائم اور جذبات حب الوطنی کا اظہار نغمہ و شعر کے ایک پرتاثیر قالب میں، خاص تڑپ، خاص ولولے کے ذریعہ کر سکے - ظاھر ھے اس مقصد کے لئے اگر ایک طرف ایک غیرمعمولی فطین نغمہ نگار کی ضرورت تھی جس کا کام قومی ترانے کی سادہ اور مؤثر دھن موزوں کرنا تھا تو دوسری طرف ایک ایسے نغز گو شاعر کے ذوق نغمہ کی بھی ضرورت تھی جو قومی ترانے کی دھن پر پورے اترنے والے مترنم مگر ولولہ انگیز بول لکھ سکے -

اس عہد میں کسی آزاد ملک کے لئے قومی ترانے کی ضرورت ناگزیر ھے - مگر اس مقصد کے لئے جس قسم کے قومی ترانے کی ضرورت ھوتی ھے اس کا تصور سراسر مغربی ھے - کیونکہ ایشیائی ملکوں کے برخلاف ھر مغربی ملک کا اپنا ایک قومی ترانہ موجود ھے - لیکن گزشتہ سو برس کے اندر ایشیا کے اکثر آزاد ملکوں نے بھی اپنے اپنے ملک کے مخصوص مطمح نظر کے تحت اپنے لئے قومی ترانوں کی دھنیں مغربی موسیقی کے اصولوں پر موزوں کی ھیں - مثال کے طور پر ترکی کا ''استقلال مارچ'' یا عراق کا ''شاھی سلامی'' جو مارچ کی دھن میں موزوں کئے گئے ھیں - اسی طرح جدید چین کا قومی ترانہ بھی ھیئت کے اعتبار سے مغربی ھے -

اگر آپ کو دنیا کے مختلف ملکوں کے قومی ترانے سننے کا اتفاق ہوا ہو تو آپ محسوس کریں گے کہ قومی ترانوں کی موسیقی کا ایک اپنا اسلوب یا ''انگ'' ہوتا ہے - ان کے آغاز کے سر عام طور پر ایک خاص دھیمی لے میں بجائے جاتے ہیں جس میں بعض اوقات تیزی بھی پیدا کی جاتی ہے- جو بتدریج بڑھتی ہے ، یا بعض قومی ترانے ایک خاص تیز لے کے اتار چڑھاؤ ہی سے شروع ہو جاتے ہیں - اکثر قومی ترانے مارچ کی دھنوں میں مارچ کی مخصوص تالوں میں موزوں کئے جاتے ہیں - جیسے جمہوریہ ترکی کا ''استقلال مارچ'' یا عراق کا ترانہ ''شاہی سلامی''- قومی ترانوں کی دھنیں اکثر سادہ و عام فہم ہوتی ہیں - تاکہ لوگوں کی زبان پر آسانی سے رواں ہو جائیں - مثلاً برطانیہ کا قومی ترانہ ''گاڈ سیو دی کنگ'' (خدا بادشاہ کو سلامت رکھے'') نہایت آسان دھن میں موزوں کیا گیا ہے- بعض ملکوں کے قومی ترانے محض دھن ہی پر مشتمل ہوتے ہیں - یعنی ان کے بول ہوتے ہی نہیں- مثلاً ترکی کا ''استقلال مارچ'' یا عراق کا ترانہ ''شاہی سلامی''- لیکن زیادہ‌تر ملکوں کے قومی ترانوں کے بول بھی ہوتے ہیں - جو ایک لحاظ سے ضروری بھی ہیں کیونکہ خالی دھن خواہ کتنی ہی مؤثر، ولولہ انگیز اور موسیقی کے لحاظ کتنی ہی اعلیٰ پائے کی کیوں نہ ہو آسانی سے عوام کے ذہن نشین نہیں ہو سکتی - الفاظ کی مدد سے عوام اپنے ملک کے قومی ترانے کی روح سے زیادہ بہتر طریقہ سے آشنا ہو جاتے ہیں - اور اُن کے دل میں اپنے ترانہ کی عزت و محبت پیدا ہو جاتی ہے -

بعض ملکوں میں قومی ترانے کے بول پہلے سے موجود تھے لیکن کوئی موزوں دھن موجود نہ تھی- ان ملکوں میں قومی ترانے کی دھن بعد میں موزوں کی گئی- مثلاً جاپان کے قومی ترانے کے بول نویں صدی عیسوی سے رائج تھے لیکن دھن محل نظر تھی- چنانچہ جدید جاپان کے قومی شعور نے اپنے قومی ترانے کی دھن ۱۸۸۰ع میں نئے سرے سے موزوں کرائی- قومی ترانوں کے سلسلے میں ایک اور قابل غور بات یہ ہے کہ کبھی کسی قومی ترانے کی دھن نہایت اعلیٰ ہوتی ہے - لیکن بول نہایت گھٹیا ہوتے ہیں - کبھی بول نہایت اعلیٰ ہوتے ہیں - لیکن دھن بڑی معمولی ہوتی ہے لیکن بعض قومی مجبوریوں اور

تقاضوں کی وجہ سے اس قومی ترانہ کو جو ایک بار رائج ہو جائے بجنسہ برقرار رکھنا ہی پڑتا ہے۔

اکثر قومی ترانوں کے بول اور دھنیں نامعلوم شاعروں اور موسیقاروں کی موزوں کردہ ہوتی ہیں۔ اور ان کی حیثیت لوک گیتوں جیسی ہوتی ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے گویا قوم کے اجتماعی شاعرانہ شعور نے انہیں جنم دیا ہے۔ لیکن اکثر ملکوں کے قومی ترانے بعض نہایت مشہور نغمہ نگاروں کی فنی تخلیق کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ مثلاً امپیریل آسڑیا کے قومی ترانے کی دھن مشہور جرمن نغمہ نگار، ہائڈن نے ۱۷۹۷ ع میں موزوں کی تھی جسے اب بھی قومی ترانوں کی موسیقی کے مخصوص انگ کا ایک نہایت اعلیٰ نمونہ سمجھا جاتا ہے۔

قومی ترانوں کی موسیقی کی بعض اپنی خصوصیات ہوتی ہیں جنکی بناء پر اسے کسی دوسرے پارۂ موسیقی سے ممیز کیا جاتا ہے۔ قومی ترانے کی موسیقی نہ تو نغمہ نگار کے داخلی رجحان کو ظاہر کرتی ہے اور نہ اسکے انفرادی مزاج ہی کو یعنی اس میں نہ تو نغمہ نگار کی ذہنی داخلیت ہی کا اظہار ہوتا ہے اور نہ اس کی انفرادیت کا۔ قومی ترانوں کی موسیقی کا ایک اپنا الگ انگ ہوتا ہے جس سے یہ موسیقی دوسری غنائی بندشوں سے پہچانی جاتی ہے۔ قومی ترانوں کی موسیقی، ہمیشہ کسی قوم کے عزائم کا اظہار کرتی ہے۔ اس کی دھن میں کسی قوم کی روح اور مزاج سموئے ہوتے ہیں۔ اگرچہ پاکستان کے قومی ترانے کی دھن نغمہ نگاری کے مغربی اصولوں کے مطابق موزوں کی گئی ہے لیکن پھر بھی یہ دھن ہمیں حیرت انگیز طور پر اپنی قومی روح اور مزاج سے قریب تر معلوم ہوتی ہے اور اب جبکہ اسے رائج ہوئے پانچ سال سے زیادہ عرصہ ہو چکا ہے اور اس کی دھن میں بول بھی موزوں ہو چکے ہیں ہمارے عوام اس کی موسیقی اور اس کی تال دونوں ہی کو پسند کرنے لگے ہیں اور اب یہ ان کے کانوں کو اجنبی یا غیرمانوس محسوس نہیں ہوتی۔ زیادہ تر مشرقی ملکوں کے قومی ترانوں کی دھنیں مغربی نغمہ نگاروں کی موزوں کی ہوئی ہیں۔ یہ فخر پاکستان ہی کو حاصل ہے کہ اس کے قومی ترانے کی دھن کی موسیقی اس سرزمین کے ایک ماہر فن کی موزوں کی ہوئی ہے جو اپنی قوم کی روح اور مزاج سے اچھی طرح

واقف تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اسکی موسیقی کو مغربی نغمہ نگاری کے اصولوں پر مبنی ہونے کے باوجود اسے ہماری قومی احساس نے بخوبی قبول کر لیا ہے۔

پاکستان کے قومی ترانے کی دھن جس ہیئت میں لکھی گئی ہے اسے مغربی موسیقی کی اصطلاح میں ہیئت ثلاثی کہتے ہیں یعنی وہ ہیئت جو تین حصوں یا چالوں پر مشتمل ہوتی ہے، علاماتی طور پر اس ہیئت کو مل - ب - ا سے ظاہر کیا جاتا ہے۔ ا کو اگر استھائی سمجھا جائے اور ب کو انترا تو اس دھن کی ہیئت ہماری موسیقی کے لحاظ سے ''استھائی انترا استھائی'' پر مشتمل ہوگی۔ ہمارے قومی ترانے کی ہیئت کا حصہ اول یعنی استھائی مغربی موسیقی کے اس ''ٹھاٹھ'' میں لکھی گئی ہے جو ہمارے ہاں شدھ بلاول کا ٹھاٹھ ہے۔ اور جسے مغربی موسیقی میں MODE MAJOR کہتے ہیں۔

حصہ دوم یا انترا جس ٹھاٹھ میں لکھا گیا ہے اس کے عین مترادف ہمارے ہاں کوئی ٹھاٹھ نہیں۔ اگر شدھ بلاول میں، جو پیانو کے سفید پردوں پر بجایا جا سکتا ہے، گندھار دھیوت اور نکھاد کے سرکو کومل کر دیا جائے تو البتہ وہ ٹھاٹھ بن جائے گا جس میں ہمارے قومی ترانے کی موسیقی کا حصہ دوم لکھا گیا ہے۔ اسے مغربی موسیقی میں MINOR MODE کہتے ہیں۔ قومی ترانے کا حصہ سوم پہلے حصہ کی بجنسہ تکرار ہے۔ قومی ترانے کے ان تینوں حصوں میں نغمہ نگار نے بڑی احتیاط سے توازن پیدا کیا ہے اور شدھ بلاول کے ٹھاٹھ کا کڑاپن جو (ماسوائے مدھم کے) تیور سروں کے استعمال سے پیدا ہوتا ہے دوسرے حصے کی موسیقی میں کومل گندھار کے استعمال سے دور کر دیا ہے۔ اور دونوں حصوں کی موسیقی کے درمیان ایک خاص وقفۂ سکون دے دیا ہے۔ اس وقفۂ سکون سے نغمہ نگار نے نہ صرف اپنے لئے بڑی آسانی پیدا کر لی ہے بلکہ اس سے دھن بھی پیچیدہ ہونے سے بچ گئی ورنہ بغیر وقفۂ سکون کے کومل گندھار کے استعمال سے بڑی پیچیدگیاں پیدا ہونے کا احتمال تھا جسے وہی لوگ جان سکتے ہیں جو مغربی موسیقی کے فن نغمہ نگاری سے عملاً آگاہ ہوں اور اس کی تکنیک کی باریکیوں کو بھی جانتے ہوں۔

پاکستان کے قومی ترانے کی موسیقی میں ''آمد'' اور بیساختگی بہت ہے یعنی ایک قدرتی بہاؤ ہے اور اس مقصد کو حاصل کرنے کے لئے نغمہ نگار نے نغمہ نگاری کے ایک سادہ بنیادی اصول سے کام لیا ہے۔ یعنی خوبصورت نغمے کی بڑھت یا تو ''اسکیل'' کے سروں کو درجہ بدرجہ استعمال کرنے سے ہوتی ہے۔ یا پھر درمیان میں ایک، یا ایک سے زیادہ، سروں کو چھوڑتے چلے جانے سے۔ پہلی قسم کی بڑھت کی مثال سا رے گاما یا پادھانی ر ہے۔ اسے سروں کی متصل حرکت کہتے ہیں۔ دوسری قسم کی بڑھت کی مثال سا، گا'دے، ما، پا، دے' سا ہے۔ اسے سروں کی منفصل حرکت کہتے ہیں۔ دنیا کی ساری موسیقی سروں کی انہیں دوقسم کی حرکات سے پیدا ہوتی ہے۔ پاکستان کے قومی ترانے میں ان دونوں قسموں کی حرکات موجود ہیں۔ ہمارے نغمہ نگار نے قومی ترانے کی دھن میں ایسے سروں کو بہت استعمال کیا ہے جن کے درمیان چار نیم سروں کا فاصلہ ہوتا ہے۔ مثلاً کھرج سے گندھار تیور جسے ''سوم بزرگ'' کہا جاتا ہے۔ پاکستان کے قومی ترانے کی دھن میں ایک قابل غور بات یہ ہے کہ نغمہ نگار نے کوئی ایسا سر استعمال نہیں کیا جس سے تنافر پیدا ہونے کا احتمال ہو سکتا تھا۔

ماہر نغمہ نگار اپنی بندشوں میں ایسے سر بڑے التزام سے استعمال کرتے ہیں جو تنافر پیدا کرتے ہیں اور پھر ان کی بڑے سلیقے سے ''اصلاح'' کرتے ہیں اور اس طرح ماہرین فن سے داد حاصل کرتے ہیں لیکن تنافر پیدا کرنے والے سروں کی اصلاح کا عمل اکثر اوقات بڑی پیچیدگیاں پیدا کر دیتا ہے، اس لئے ہمارے نغمہ نگار نے ان سروں کے استعمال سے احتراز ہی کیا ہے۔ تاکہ قومی ترانے کی دھن سادہ اور سہل رہے۔ اور ایک مبتدی بھی اس کا گانا بجانا جلد سے جلد سیکھ لے۔

پاکستان کے قومی ترانے کی دھن بہت مختصر ہے۔ اس کا کل دوران ایک منٹ اور بیس سکنڈ ہے لیکن ہمارے نغمہ نگار کو اس دھن کے بجانے کے لئے بینڈ کے مختلف سازوں کے انتخاب اور ان کی ترتیب طے کرنے میں خاصی محنت کرنی پڑی تھی۔ جسے مغربی موسیقی کی اصطلاح میں سازکاری کہتے ہیں۔ مغربی ملکوں میں سازوں کی ترتیب اور سازکاری ایک جداہی فن ہے اور اس کے بھی اپنے ماہر ہوتے ہیں۔

ہمارے قومی ترانے میں سازکاری کا کام خود نغمہ نگار ہی کو اپنے ذمہ لینا پڑا تھا چنانچہ احمد جی چا گلانے اکیس سازوں کے لئے دھن کے مخصوص ٹکڑے مرتب کئے جو بہت ہی طول طویل، دقیق اور ریاض طلب کام تھا ۔ اس نے اس دھن کےلئے جو ساز منتخب کئے ان میں ولایتی طرز کی بنسری، پکولو، کلارنٹ، اوبو، آلٹو، سیکسوفون، کارنٹ، ٹرمپٹ، ہارن، سلائیڈ ٹرومبون، بیس ٹرومبون، یوفونیم، بے سون، بیس اور ولایتی طرز کے ڈھول شامل رکھے۔ اس طرح قومی ترانے کی دھن کو صحیح صحیح بجانے کے لئے جس بینڈ کی ضرورت پڑی اس میں کم سے کم اڑتیس ساز تھے ۔ اس میں بعض ایک ہی قسم کے کئی ساز تھے ۔ ویسے بینڈ میں سب سے زیادہ کلارنٹ کا ہی استعمال کیا گیا۔ سازوں کی اس ترتیب سے جو جو بینڈ مرتب ہوگا وہ صحیح معنوں میں نغمہ نگار کی عین منشا کے مطابق قومی ترانے کی دھن کی پرجوش اور ولولہ انگیز موسیقی کا بہترین مظہر ثابت ہوگا ۔

ہمارے قومی ترانے کی موسیقی بڑی سادہ اور مؤثر ہے اور ساتھ ہی بڑی پرجوش اور ولولہ انگیز بھی ۔ اسے سننے کے بعد یقیناً ایک نئی نئی آزاد قوم کے اعلیٰ عزائم اور بلند نصب العین کا احساس ہوتا ہے۔ قومی ترانے کی موسیقی میں تڑپ، ولولہ اور جوش پیدا کرنے کے لئے نئے نغمہ نگار نے دھن کے سروں کے صوتی زیر و بم پر خاص توجہ دی ہے۔ سروں کو جس قوت سے بجایا جاتا ہے اس کی شدت، کمی یا بیشی کو موسیقی کی تحریر میں خاص علامات یا مختصر حروف سے ظاہر کیا جاتا ہے۔ اسے مغربی موسیقی کی اصطلاح میں ''حرکیات'' کہتے ہیں جو در اصل ریاضی سے مستعار لی ہوئی ایک اصطلاح ہے جس طرح ریاضیات کے ایک شعبے کے طور پر حرکیات میں حرکت کرتے ہوئے اجسام کی قوتوں کی شدت اور توانائی سے بحث ہوتی ہے ویسے ہی موسیقی میں اصطلاحی طور پر ''حرکیات'' سے سروں کو ادا کرتے وقت جو قوت درکار ہوتی اس کی کمی یا بیشی، یعنی، شدت، مراد لی جاتی ہے۔ چاگلا نے اپنی دھن کے لئے حرکیاتی علامتوں سے بڑا کام لیا ہے ۔ ہمارے قومی ترانے کی دھن میں شاید ہی کوئی ایسا سر یا سروں کی تان ہو ۔ جس کا نتیجہ یہ ہے کہ سازوں پر ہر سر ایک خاص قوت سے بجایا جاتا ہے جس سے دھن کے تاثر میں ایک خاص شدت پیدا ہو جاتی ہے۔ قومی

ترانے کی دھن کے بعض سر بہت اونچے بجائے جاتے ھیں، بعض سر ذرا کم اونچے، بعض سر ایک دوسرے میں تحلیل ھوتے چلے جاتے ھیں - بعض سر الگ الگ پہچانے جا سکتے ھیں - اسی طرح دھن میں مکمل سکون کے کچھ وقفے بھی آتے ھیں جو دھن کی پرجوش اور ولولہ انگیز موسیقی کی عمومی کیفیت میں ایک قسم کا ڈرامائی ٹھہراؤ پیدا کرنے کا کام کرتے ھیں - اور مجموعی تاثر میں اضافہ کا باعث بن جاتے ھیں -

اپنی دھن کی موسیقی کے مانند پاکستان کے قومی ترانے کا آھنگ یعنی تال اور لے بھی قابل غور ھے کیونکہ اسی آھنگ کے ذریعہ قومی ترانے کی دھن کی صوری خصوصیات، یعنی توازن، تجسیم و تشکیل اور لہجہ پیدا ھوا ھے - اور دھن کی موسیقی میں عروج اور سکون کے مقام پیدا ھوئے ھیں - چونکہ قومی ترانے کا آھنگ سراسر مغربی ھے اس لئے اس کی تال کو اپنی کلاسیکی موسیقی کی تالوں میں ظاھر کرنا کچھ مشکل سی بات ھے - مغربی موسیقی کی یہ تال چار ضربوں کے تواتر سے جس میں ھر پہلی ضرب پر دوسری تین ضربوں کے مقابلے میں نسبتہً زیادہ زور دیا جاتا ھے، پیدا ھوتی ھے - اس طرح چار چار ضربوں کے جو ٹکڑے بنتے چلے جاتے ھیں - انہیں اگر ھم "رکن" کا نام دیں، اور اگر ھر ضرب کا دوران ایک ماترا ھو تو ایک رکن میں چار ماترے ھوں گے جن میں سے ھر پہلے ماترے پر دوسروں کی نسبت زیادہ زور ھو گا جس سے ھر رکن کے آغاز کا احساس پیدا ھوتا ھے، ورنہ یہ معلوم ھی نہ ھو سکتا کہ ایک رکن کب شروع ھوا اور کب ختم ھوا - قومی ترانے کے تینوں حصے آٹھ آٹھ ارکان پر مشتمل ھیں اور کل قومی ترانہ چوبیس ارکان پر مشتمل ھے - ھمارے ھاں دو تالیں ایسی ھیں جن میں چار چار ضربیں استعمال ھوتی ھیں - تین تال اور کہروا تال - اس لحاظ سے ھمارے قومی ترانے کی تال کا آھنگ تین تال اور کہوا تال کے مترادف ھے - لیکن 'چال' میں فرق ھے کیونکو مغربی موسیقی گی تالوں میں "سم" نہیں ھوتا - اور سم کی موجودگی یا غیر موجودگی سے تال کی چال میں فرق پیدا ھو جاتا ھے - یہی وجہ ھے کہ قومی ترانے کی دھن کو سر گم" میں لکھنا بہت مشکل کام ھے - مگر پاکستان کے قومی ترانے کی خوبیوں اور باریکیوں کو سمجھنے کے لئے ضروری ھے کہ اس کی دھن کو مغربی طریقہ املا میں منتقل کر کے سر گم میں لکھا جائے - کیونکہ ھمارے

ہاں راگوں اور موسیقی کی دوسری بندشوں کو سر گم ہی کے ذریعہ لکھا جاتا ہے۔ لیکن اس کے لئے ہمارے ہاں کوئی معیاری طریقہ نہیں ہے۔ مختلف مصنفوں نے اپنی سہولت کی غرض سے اپنے طور پر راگوں اور دھنوں کو لکھنے کے کچھ الگ الگ طریقے اختیار کئے ہیں - ان تمام طریقوں میں حرفوں کا استعمال زیادہ اور علامتوں کا کم ہے۔ ''معارف نغمات'' کے مصنف نے راگوں کی بندشوں کو لکھنے کا اردو میں جو طریقہ پنڈت بھاتکھنڈے سے مستعار لیکر لکھا ہے، عام طور پر وہی طریقہ اردو میں بھی رائج ہے لیکن یہ طریقہ بڑا محدود ہے۔ اور مغربی موسیقی کی دھن کو اس طریقے سے لکھنا بڑا مشکل ہے۔ البتہ ایک فرانسیسی مصنف موسیو آلیں دانیے لو نے برعظیم کی کلاسیکی موسیقی پر جو کتاب لکھی ہے اس میں انہوں نے راگوں کی بندشوں کو لکھنے کا ایک نسبتہً زیادہ جامع اور آسان طریقہ دکھایا ہے۔ اس طریقہ میں تھوڑی سی ترمیم کرکے میں اسی کے ذریعہ پاکستان کے قومی ترانے کی دھن کو سرگم میں لکھنے کی ایک کوشش اس طرح پیش کرتا ہوں:-

نمبر ۱: ہر سر کو سرگم کے طریقے میں پورا لکھا جائے مثلاً: سا - رے - گا وغیرہ۔

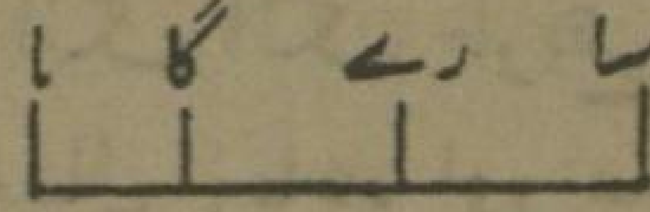
نمبر ۲: مدھ سپتک کے سر ویسے ہی لکھے جائیں: سا رے، گا وغیرہ۔ تار سپتک کے سروں کے اوپر ایک خط ہوگا۔ جیسے سا، رے، گا گا وغیرہ - سندر سپتک کے سروں کے نیچے خط ہوگا

جیسے سا، رے، گا وغیرہ۔

نمبر ۳: ماترے کو سروں کے دوران کی اکائی مان کر ایک افقی لکیر کے ذریعے ظاہر کیا جائے مثلاً: گا | ا اس کا مطلب یہ ہے کہ گا یا ما کے سر کا دوران ایک ماترے کے برابر ہے چنانچہ کسی سر کا ماتروں میں جتنا دوران ہوگا اس کے آگے اتنی ہی افقی لکیریں ہوں گی اور اوپر ایک ایک نقطہ پڑا ہوگا، بنادی جائیں گی جیسے ایک سر کا دو ماتروں میں دوران یوں ظاہر ہوگا گا | ا

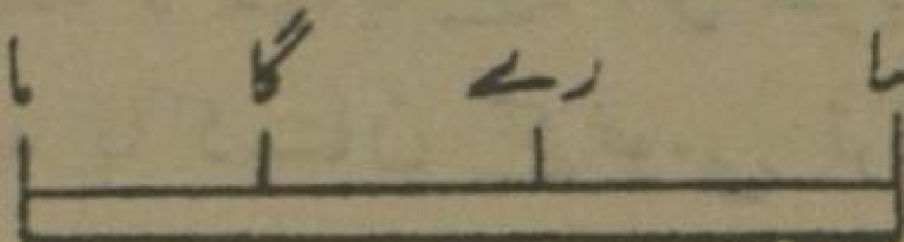
نمبر ۴: نیم ماترے کے سر اس علامت کے ذریعے ظاہر کئے

جائیں گے ⌊ مثلاً رگا ⌊ کا مطلب یہ ہے کہ گا کے سر کا دوران نیم ماترے کے برابر ہے، نیم ماترے کے ایک سے زیادہ سروں کو اس طرح اکٹھا لکھا جائے گا۔ مثلاً:



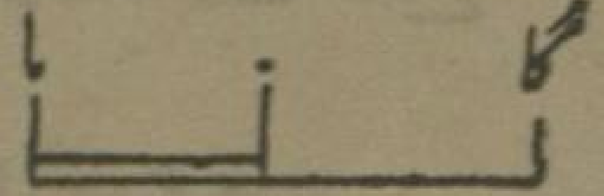
اس کا مطلب یہ ہے کہ ہر سر کا دوران نیم ماترہ ہے۔ اور کل تان کا دوران دو ماترے کے برابر ہے۔

نمبر ۵: دو نیم ماترے یعنی ۱/۴ ماترے کے سر اس علامت کے ذریعہ ظاہر کئے جائیں گے مثلاً گا کا مطلب یہ ہے کہ سر کا دوران ۱/۴ ماترے کے برابر ہے۔ دو نیم ماترے کے ایک سے زیادہ سروں کو اس طرح اکٹھا لکھا جائے گا:



اس کا مطلب یہ ہے کہ ہر سر کا دوران ۱/۴ ماترے کے برابر ہے اور کل تان کا دوران ایک ماترے کے برابر ہے۔

اس طریقے سے دو یا دو سے زیادہ سروں کو کسور میں تقسیم کرنا بھی ممکن ہے مثلاً اگر ایک سر ۳/۱ ماترے کا ہے اور دوسرا ۳/۴ ماترے کا تو وہ بڑی آسانی سے ظاہر کئے جا سکتے ہیں۔ مثلاً



یہاں درمیانی افقی لکیر جس پر کوئی سر نہیں لکھا گیا اور جس پر ایک نقطہ پڑا ہے یہ ظاہر کرتی ہے کہ گا کے سر کا دوران مزید ۱/۴ ماترے کا ہے۔

نمبر ٦: ماترے کے مختلف مجموعوں کو دو لمبی افقی لکیروں کے ذریعے ظاہر کیا جائے گا، اور ان دو لکیروں کے اندر کی موسیقی کو رکن کہا جائے گا۔

نمبر ۷: سکون کے وقفوں کو بھی مندرجہ بالا طریقے سے ظاہر کیا جائے گا۔

مثلاً ایک ماترے کے سکون کو محض ایک افقی لکیر کے ذریعے جس پر کوئی نقطہ نہیں ہوگا، ظاہر کیا جائے گا۔ جیسے !

ان تمام ہدایات کو ذہن نشین کر لینے کے بعد آپ کے لئے قومی ترانے کی دھن کو سرگم کے ذریعہ سمجھنا مشکل نہ ہوگا جو مضمون کے آخر میں دی گئی ہے۔ پاکستان کے قومی ترانے کی دھن کے سرگم کا بغور مطالعہ کرنے سے یہ بات واضح ہو جائے گی کہ حصۂ اول یا سوم کی بعض تانیں مثلاً :

سا گا ما پا دھا ما پا

یا سا نی دھا پا ما گا

یا پا ما گا ما گا رے سا

ہمارے راگ شدھ بلاول ہی کی تانیں ہیں۔ اور قومی ترانے کے حصۂ اول کو مغربی موسیقی کے (Major Mode) میں موزوں کرنے سے نغمہ‌نگار کے پیش نظر یقیناً یہ بات ہوگی کہ اس سے پاکستان کے لوگوں کو اپنے ہاں کے ایک مشہور راگ کی جھلک دکھائی دے اور قومی ترانے کی دھن کی موسیقی ایک مغربی ٹھاٹھ میں لکھی جانے کے باوجود پاکستانی عوام کے ذوق نغمہ کو اجنبی محسوس نہ ہو۔

حصہ دوم کی موسیقی جس مغربی ٹھاٹھ (Minor Mode) میں موزوں کی گئی ہے۔ اس کے مترادف ہمارے ہاں کوئی ٹھاٹھ نہیں ہے۔ اس ٹھاٹھ کو یوں لکھا جا سکتا ہے:—

سا رے گا ما پا دھا نی سا (پائندہ تابندہ باد)

اگر اس ٹھاٹھ میں نکھاد تیور کی جگہ نکھاد کومل کا سر رکھ دیا جائے تو یہ ہمارا اساوری ٹھاٹھ بن جائے گا۔ قومی ترانے کے حصہ دوم میں گندھار کومل کے ساتھ گندھار تیور بھی استعمال ہوا ہے۔ ہمارے ہاں جے جے ونتی راگ میں دونوں گندھار اور دونوں نکھاد استعمال ہوتے ہیں۔ اس لئے قومی ترانے کے حصۂ دوم کی بعض تانوں میں کہیں تو اساوری راگ کی جھلک دکھائی دیتی ہے اور کہیں جے جے ونتی کی۔ شاید اسی وجہ سے حصۂ دوم کی

موسیقی بھی ھمارے کانوں کو اجنبی محسوس نہیں ھوتی خاص کر یہ تان:

سارے ماگا رے نی سا (پاک سرزمین کا نظام)
یا رے گا رے سا رے نی سا (پائندہ تابندہ باد)

ھمارے نغمہ نگار نے مغربی موسیقی کے جن دو ٹھاٹھوں سے قومی ترانے کی دھن موزوں کی ھے ان کا انتخاب بڑا سوچا سمجھا ھوا دکھائی دیتا ھے کیونکہ ان ٹھاٹھوں میں موزوں کی ھوئی موسیقی ھمیں اپنے ھاں کی موسیقی کے بہت قریب دکھائی دیتی ھے - اور اس میں ھمیں اجنبیت کم سے کم محسوس ھوتی ھے - جو لوگ قومی ترانے کی موسیقی کو سراسر مغربی سمجھتے ھیں وہ محض اپنی ناواقفیت کے باعث ایسا کہتے ھیں کیونکہ واقعہ یہ ھے کہ احمد جی چاگلا نے بڑے سلیقے سے مغربی اور پاکستانی انگ کو ایک دوسرے میں سمونے کی کوشش کی ھے اور اس فطین نغمہ نگار کی یہ بہت بڑی کامیابی ھے -

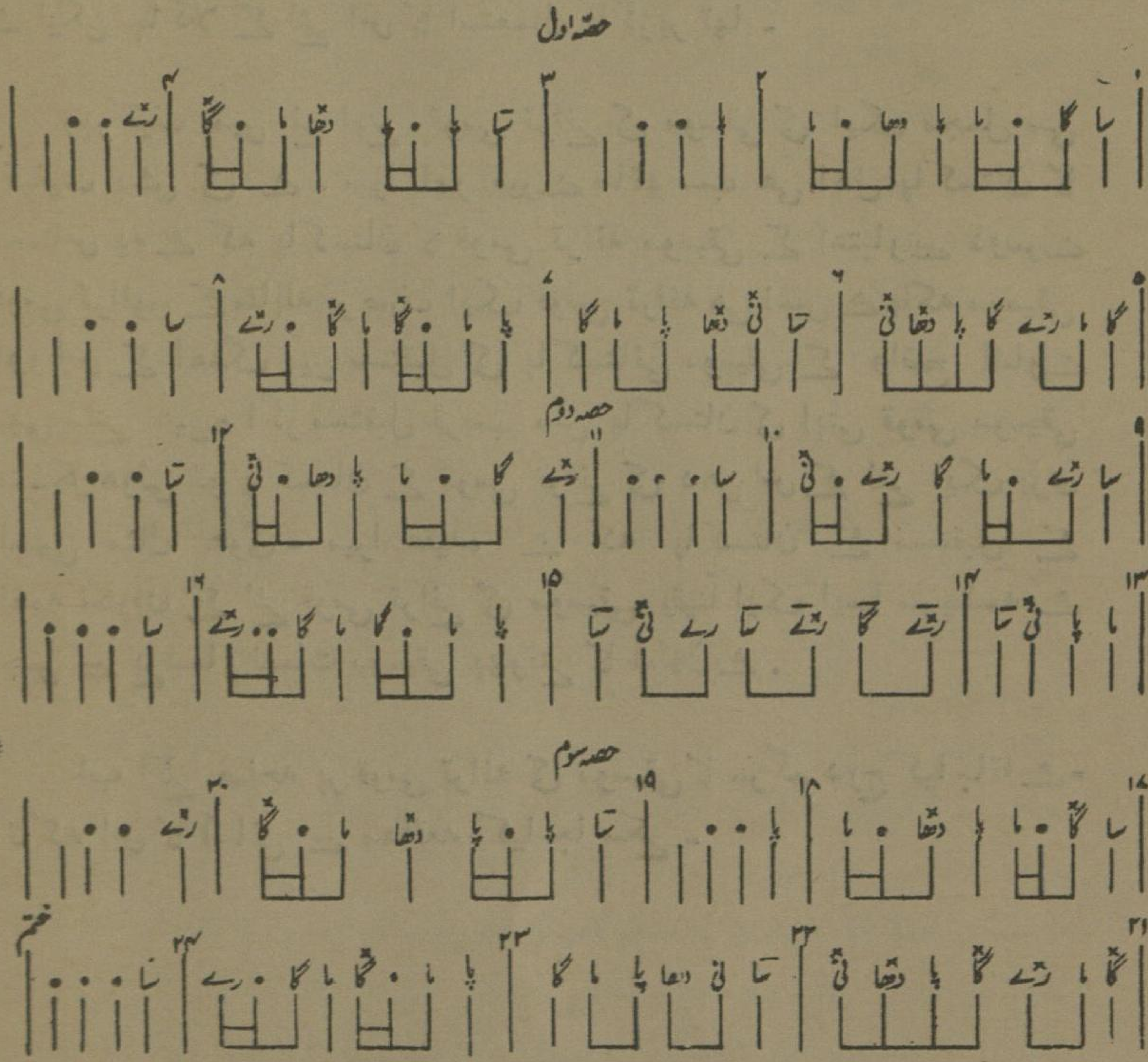
ھمارے قومی ترانے میں آھنگ کی بڑی خوبیاں ھیں اور ھمارے نغمہ نگار نے اس معاملے میں بھی بڑی سوچ بچار سے کام لیا ھے - مغربی انگ میں مرتب کی ھوئی کسی دھن پر پورے اترنے والے اردو کے بول لکھنا تقریباً ناممکن سی بات ھے - یہ ایسی ھی بات ھے کہ بحر ھزج مثمن یا بحر رمل میں انگریزی کی کوئی نظم لکھی جائے - اگرچہ ھمارے قومی ترانے کی دھن پہلے تیار ھوئی تھی اور بول بعد میں تحریر ھوئے - لیکن چاگلا کو اس بات کا پہلے ھی احساس تھا کہ زود یا بہ دیر اس کی موزوں کی ھوئی دھن پر پاکستان ھی کی قومی زبان میں بول لکھے جائیں گے - اور پاکستان کی قومی زبان کے لفظوں کا آھنگ مغربی زبانوں کے لفظوں کے آھنگ سے بالکل مختلف ھوتا ھے - اس لئے ھمارے نغمہ نگار کے سامنے پہلے ھی یہ مسئلہ تھا کہ قومی ترانے کے آھنگ کو کس طرح پاکستانی سماعت کے لئے قابل قبول بنایا جائے - اس مسئلے کو حل کرنے کے لئے چاگلا نے اپنی دھن میں کئی جگہ دو دو سر ایسے استعمال کئے ھیں جن میں سے ایک کا دوران ۳/۴ ماترا ھے اور دوسرے کا ۱/۴ ماترا -

۴/۳ اور ۴/۱ ماترے کے دوران کے سروں کو یکے بعد دیگرے استعمال کرنے سے وہ مسئلہ خود بخود حل ہو جاتا ہے کیونکہ "سرزمین"، "حسین" اور "سایہ، خدائے ذوالجلال" کے الفاظ اور ترکیبیں اسی دوران کے سروں پر موزوں ہو سکتی تھیں - مغربی موسیقی میں اسے "سکاچ ہاپ" (Scotch Hop) کہتے ہیں - سارے قومی ترانے میں چاگلا نے "سکاچ ہاپ" تقریباً سولہ مرتبہ استعمال کیا ہے - اس آہنگ کو مغربی نغمہ نگار بڑی احتیاط سے استعمال کرتے ہیں - کیونکہ اس سے ان کی موسیقی کے انگ میں فرق آ جاتا ہے لیکن چاگلا کے لئے اس کا استعمال ناگزیر تھا -

بہر کیف میں نے اپنے قومی ترانے کی موسیقی کی ایک مجمل سی کیفیت پیش کی ہے - میرا اور میرے ساتھ سب ہی اہل پاکستان کا احساس یہ ہے کہ پاکستان کا قومی ترانہ موسیقی کے اعتبار سے دوسرے قومی ترانوں کے مقابلہ پر صرف ایک قومی ترانہ ہی نہیں ہے بلکہ موسیقی اور اس کے آہنگ میں مستقبل کی پاکستانی موسیقی کے واضح اشارے بھی ملتے ہیں- اگر مستقبل قریب میں پاکستان کی اپنی قومی موسیقی متشکل ہوئی تو پاکستان کے قومی ترانے کی دھن اس کے لئے ایک بڑی اچھی مثال ہوگی - میرا عقیدہ ہے کہ پاکستان کے مستقبل کے نغمہ نگاروں کے لئے قومی ترانے کی موسیقی یقیناً ایک ایسا سرچشمہ ہے جس سے بے شمار نغمات موسیقی پھوٹنے کا امکان ہے .

اب اگلے صفحہ پر قومی ترانہ کی موسیقی کا سرگم درج کیا جاتا ہے- تاکہ اس کا آسانی سے مطالعہ کیا جا سکے -

قومی ترانے کا سرگم



ہماری موسیقی کے مسائل

امین الرحمان

آزادی سے بہت پہلے بر عظیم کی موسیقی کے مستقبل سے متعلق بہتیرے ایسے مسائل ماہرین فن کے سامنے تھے جن کا موزوں حل تلاش کرنا ملک کی آئندہ تہذیبی زندگی کے لئے ضروری تھا اور پاکستان بننے کے بعد تو اس نئے سیاسی خطے میں موسیقی کا مستقبل ایک خاصا پیچیدہ مسئلہ بن گیا ہے اور اس ضمن میں اتنے سوال پیدا ہوگئے ہیں جن کا موزوں حل اس وقت تلاش کرنا پاکستان کی آئندہ تہذیبی زندگی کے لئے بہت ضروری ہے۔ کیونکہ اگر مستقبل قریب میں پاکستان کی کوئی مشترکہ نئی تہذیب پیدا ہونے والی ہے، جو عمرانی لحاظ سے ناممکن نہیں ، تو اس میں موسیقی کا مقام متعین کرنا موجودہ اہل الرائے طبقے کا ایک ناگزیر فرض ہے۔

خصوصاً اس لئے کہ دور جدید میں موسیقی کو ایک بین الاقوامی فن کی حیثیت حاصل ہو چکی ہے اور فونوگراف اور ریڈیو کی ایجاد کے بعد تو کسی بھی خطے کی موسیقی اس تک محدود نہیں رہی بلکہ زمان و مکان کی قیود سے نکل کر ایک عالمگیر فن کی شکل اختیار کر چکی ہے۔

یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ موسیقی قدیم اور جدید تہذیب کی تمام مسلمہ قدروں میں ایک خاص اہمیت کی حامل ہے۔ اکثر ملکوں میں کسی پڑھے لکھے آدمی کا موسیقی سے نابلد ہونا اس کی تہذیبی زندگی میں ایک خاص کمی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

اعلیٰ تعلیم یافتہ طبقے کو تو عام طور پر موسیقی کا اچھا خاصا اصطلاحی علم ہوتا ہے چنانچہ وہاں کے ادیب، شاعر اور فنکار اپنی تحریروں میں موسیقی کی مصطلحات کو عام طور پر استعمال کرتے ہیں۔ ادب یا آرٹ کی تنقید میں تو اکثر اوقات مغربی موسیقی کی بعض نہایت دقیق اصطلاحوں کا استعمال دیکھنے میں آتا ہے۔ یہ صرف اسی صورت میں ممکن ہے کہ کسی قوم کا دانشور طبقہ اپنی تہذیب کے مختلف پہلوؤں سے اچھی طرح واقف ہو اور قوم میں وہ کیفیت موجود ہو جسے تہذیبی رچاؤ کہا جاتا ہے۔ یہ تہذیبی رچاؤ مغربی قوموں میں بہت زیادہ ہے۔ ہم ابھی آغاز سفر ہی کے مرحلہ میں ہیں۔ اسلئے ہمارے یہاں ابھی وہ کیفیت پیدا نہیں ہوئی جو تہذیبی رچاؤ کے لئے ضروری ہوتی ہے، پھر اس اعلیٰ شعور کو بھی ہنوز بروئے کار آنا ہے جو آرٹ کی ترقی کے لئے ناگزیر ہے۔

موسیقی ایک نہایت لطیف اور نازک فن ہے۔ اس کی تقریظ و تنقید اسی صورت میں ممکن ہو سکتی ہے کہ معاشرہ اس اعلیٰ شعور کی نفی نہ کرے جو تمام فنون لطیفہ کی ترقی کے لئے لازمی ہے۔ اسی طرح موسیقی کی لطیف ترین اور اعلیٰ ترین تحقیقات صرف اسی معاشرے میں ممکن ہو سکتی ہیں جہاں تہذیبی رچاؤ بدرجۂ اتم ہو اور اسی قسم کے معاشرے میں وہ دانشور طبقہ موجود ہوتا ہے جو اعلیٰ فن اور اس کی نمود کے تہذیبی اجزاء کا صحیح تجزیہ کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔

پاکستان میں موسیقی کے جو مسائل در پیش ہیں ان کی نوعیت بڑی پیچیدہ ہے۔ مسائل کا تجزیہ کرنے کے لئے موسیقی کے تقابلی مطالعہ کی ضرورت ہے، کیونکہ تقابلی مطالعے ہی کے ذریعے سے ہمیں یہ معلوم ہو سکتا ہے کہ ہماری موسیقی کا نظام دنیا کی موسیقی کے دیگر نظاموں سے کس حد تک ترقی یافتہ یا پسماندہ ہے۔ اس ہی کے ذریعے سے یہ

معلوم ہو سکتا ہے کہ ہماری موسیقی جدید زمانے کے تقاضوں کو، جو در اصل ایک صنعتی دور کے تقاضے ہیں، پورا کرنے میں کس حد تک کامیاب ہے یا ہماری موسیقی میں وہ کونسی کمیاں ہیں جن کی وجہ سے یہ ترقی کی ایک خاص حد پر پہنچ کر رک گئی ہے اور اب اس میں وہ لچک موجود نہیں جو اُپج اور اختراع کے لئے ضروری ہے۔

ان مسائل کی نوعیت دو گونہ ہے۔ایک تو تکنیکی جو سروں سرتیوں، لے، تال اور ہیئت وغیرہ سے تعلق رکھتے ہیں۔ دوسرے غیر تکنیکی، مثلاً بر عظیم کی موسیقی کی تاریخ کا مطالعہ عمرانی پس منظر کے حوالے سے، اسلامی تہذیب و تمدن میں موسیقی کی حیثیت یا نصاب تعلیم میں موسیقی کی شمولیت وغیرہ۔ تکنیکی مسائل کا حل تو صرف ماہرین موسیقی ہی کر سکتے ہیں۔ لیکن غیر تکنیکی مسائل کے حل میں وہ لوگ بھی حصہ لے سکتے ہیں جو موسیقی کا تو کوئی خصوصی علم نہیں رکھتے۔ لیکن ان علوم میں ضرور دخل رکھتے ہیں جن سے موسیقی کو الگ نہیں کیا جا سکتا۔ مثلاً طبیعیات، عمرانیات، جمالیات، نفسیات وغیرہ۔ موسیقی بیک وقت ایک علم اور فن ہے اور چونکہ اس کا تعلق طبعی دنیا کے اس مظہر سے ہے جسے طبیعیات کی اصطلاح میں آواز یا صوت کہتے ہیں اس لئے موسیقی کا علم آواز کے جن اصولوں پر مبنی ہے ان کی صحیح صحیح توجیہ صرف ایک ماہر طبیعیات ہی کر سکتا ہے اور حقیقت یہ ہے کہ مغربی موسیقی کا موجودہ ارتقاء علم الاصوات کی آن گنت نئی دریافتوں کا مرہون منت ہے جو یونانی حکیم فیثاغورث کے وقت سے لے کر جرمن ماہر طبیعیات، ہیلم ہولٹنس کے زمانے تک ہوئی ہیں۔ عمرانیات کا موسیقی سے بلاواسطہ تعلق ہے۔ موسیقی دیگر فنون کے مانند معاشرے کی پیداوار ہے۔ اس کی ابتداء اور اس کی تاریخ کو قوم اور معاشرے سے علیحدہ نہیں کیا جا سکتا۔ چنانچہ موسیقی کی ابتداء اس کی نشو و نما اور ارتقاء سے متعلق جتنے مسائل ہیں ان کا حل ماہرین عمرانیات ہی کر سکتے ہیں۔ اسی طرح موسیقی ایک فن ہے اور تقریباً سبھی فنون قرون وسطیٰ کی درسگاہوں سے لے کر موجودہ زمانے کی جدید ترین یونیورسٹیوں میں نہ صرف پڑھائے جاتے رہے ہیں بلکہ پڑھائے جاتے ہیں۔ اس لئے کسی نظام تعلیم میں موسیقی کو ایک اہم فن کی حیثیت سے شامل کرنا ماہرین تعلیم کے دائرۂ اختیار میں ہے۔

اسی طرح موسیقی اور تعلیم کے تعلق کی وضاحت ایک ماہر تعلیم ہی کر سکتا ہے - گویا پاکستان میں موسیقی کے جو مسائل اس وقت در پیش ہیں ان کے حل کے لئے نہ صرف ماہرین موسیقی ہی کی مہارت فن اور جودت طبع درکار ہے بلکہ ان علوم کے خصوصی ماہروں کی بھی ضرورت ہے جن کا کم و بیش موسیقی سے بلا واسطہ تعلق ہے - یہی وجہ ہے کہ دنیا کی ہر قوم کے دانشور اور اہل فکر طبقے نے موسیقی کی ترویج و ترقی میں ہمیشہ ایک خاص دلچسپی لی ہے - اور اس کے مسائل حل کرنے میں خاص کوشش کی ہے - اس زمانے میں جو علوم و فنون کی ترقی اور ترویج کے معاملے میں بین الاقوامی تعاون کا زمانہ ہے جن مغربی ملکوں میں موسیقی کو ایک بین الاقوامی سطح پر سمجھنے اور پرکھنے کا شوق پیدا ہو رہا ہے - وہاں آپ کو بہت سے ایسے لوگ نظر آئیں گے جو اپنے ملک کی موسیقی کے ساتھ ساتھ کسی دوسرے غیر ملک کی موسیقی میں بھی ماہرانہ دسترس رکھتے ہیں -

موسیقی کو بین الاقوامی طور پر سمجھنے اور اس کی ترقی اور اور ترویج کے لئے ''یونسکو'' جیسا بین الاقوامی ادارہ بھی ایک خاص دلچسپی لے رہا ہے - یونسکو کی سرپرستی میں ایک بین‌الاقوامی مجلس موسیقی کا قیام بھی عمل میں آچکا ہے - یہ بین‌الاقوامی مجلس موسیقی ۲۸ جنوری ۱۹۴۹ء کو ''یونسکو ہاؤس'' پیرس میں قائم کی گئی تھی - اس مجلس موسیقی کے لائحۂ عمل میں دنیا بھر کی ان انجمنوں، تنظیموں اور مجلسوں کے درمیان تعاون و اشتراک پیدا کرنا شامل ہے جن کا مقصد موسیقی کی ترویج اور ترقی ہے - اس مجلس موسیقی کو یونسکو کی تہذیبی سرگرمیوں کی وہ شاخ سمجھنا چاہئیے جس کا مقصد براہ راست موسیقی کو بین‌الاقومی طور پر ایک فن لطیف کی حیثیت سے ترقی دینا ہے - چنانچہ موسیقی کے نظریہ و عمل کا کوئی شعبہ ایسا نہیں جس کے بارے میں اس بین‌الاقوامی مجلس موسیقی کے سامنے کوئی واضح پروگرام نہیں - اس بین‌الاقوامی مجلس موسیقی کی پہلی عمومی اسمبلی ۳۰ جنوری ۱۹۵۰ء کو ''یونسکو ہاؤس'' پیرس میں منعقد ہوئی تھی - اس پہلی اسمبلی میں

تیئوس ملکوں کے مندوب شامل ہوئے تھے جن میں بعض اسلامی ملکوں (مثلاً ترکی، مصر اور ایران) کے نمائندے بھی شامل تھے۔

اس عمومی اسمبلی کا خیرمقدم کرتے ہوئے یونسکو کے اس وقت کے ڈائرکٹر جنرل مسٹر زیم تورے بورے نے جو خطبہ پڑھا تھا اس کے کئی اقتباس ایسے ہیں جنہیں بغور مطالعہ کرنے سے ہمارے اہل الرائے اور دانشور طبقے کو موسیقی کے بارے میں ایک مغربی دانشور کے خیالات معلوم کر کے اپنے ہاں موسیقی کی تہذیبی قدر و قیمت کا احصاء کرنے میں مدد ملے گی۔ اس خطبے کا آغاز یوں ہوتا ہے۔

"موسیقی جو الفاظ یا تصورات کی مرہون منت ہوئے بغیر اظہار کی ایک شکل ہے، نمایاں طور پر ایک بین الاقوامی فن ہے۔ سیاسی حدبندیوں اور زبانوں کی حدود سے الگ ہو کر موسیقی بیک وقت انسانی حساسیت کی ایک خاص وحدت کا نہ صرف ایک ثبوت ہے بلکہ اس کی ایک مجسم صورت بھی ہے۔ وہ لوگ، جو ایک دوسرے کی زبانیں نہیں سمجھ سکتے، بلکہ بعض اوقات اپنے درمیان ایک اس سے بھی بڑی خلیج حائل پاتے ہیں۔ وہ خلیج جو خیالات، اعتقادات، عادات اور تعصبات پیدا کرتے ہیں اور جو اپنے اظہار کے لئے لفظوں سے کام لیتے ہیں، ہم آہنگ نغموں سے لطف اندوز ہونے کی ایک مشترکہ صلاحیت کی وجہ سے موسیقی کے ذریعے اپنے درمیان ایک بڑا قریبی تعلق محسوس کرتے ہیں اور ان ہم آہنگ نغموں کی کشش محض سے متاثر ہوکر ان گریزپا لیکن گہرے جذبات کا از سر نو تجربہ کرتے ہیں جن کی لفظوں کے ذریعے کبھی ترجمانی ہو ہی نہیں سکتی۔ مثال کے طور پر اس بات میں کسے شک ہو سکتا ہے کہ اس سال تمام دنیا میں یوھن سبسطین باخ کی برسی کی جو تقریب منائی جا رہی ہے وہ ایک ایسے اجتماعی تجربے، اجتماعی ادراک اور اجتماعی احساس کے مترادف ہے جو صدیوں سے دنیا بھر کے لاکھوں کروڑوں مردوں اور عورتوں کی زندگیوں کا ایک اہم جز رہا ہے"۔

اس اقتباس سے ہمیں موسیقی کے متعلق مندرجہ ذیل تین اہم نکات پر غور کرنے کا موقع ملتا ہے۔

۱- موسیقی کو (موسیقی سے یہاں موسیقی محض مراد ہے) اپنے اظہار کے لئے الفاظ یا دیگر قسم کے ذہنی تصورات کی ضرورت نہیں پڑتی۔

۲- موسیقی ایک بین الاقوامی فن ہے بلکہ ایک عالمگیر فن ہے۔

۳- موسیقی سے ایک خاص قسم کا اجتماعی تجربہ، اجتماعی ادراک اور اجتماعی احساس حاصل ہوتا ہے۔

یہ خیالات یقیناً طبعزاد نہیں اور نہ انہیں ایسے خیالات کے طور پر پیش ہی کیا گیا ہے لیکن وہ موسیقی کے متعلق مغربی دانشوروں کے انداز فکر کی غمازی ضرور کرتے ہیں۔ جس کا ہمارے یہاں فی الحال فقدان ہے۔

پاکستان میں موسیقی کے مستقبل کو امید افزا بنانے کے لئے لازم ہے کہ موسیقی کے ان پہلوؤں پر سنجیدگی سے اظہار خیال کیا جائے جو ایک طرف جمالیات سے تعلق رکھتے ہیں تو دوسری طرف نفسیات اور عمرانیات کے دائرے میں آتے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی ہمارے معاشرے میں موسیقی کے بارے میں جو مختلف قسم کے تعصبات پھیلے ہوئے ہیں انہیں دلائل و براہین سے دور کرنا بھی لازم ہے۔ سب سے اہم اور مقدم مسئلہ یہ ہے کہ پاکستان کے موجودہ معاشرے میں موسیقی کو وہ اہمیت کیوں حاصل نہیں جو اس فن لطیف کو دنیا کے دیگر مہذب ملکوں میں حاصل ہے۔ مقامی موسیقی کے بیرونی، خصوصاً مغربی اثرات قبول کرنے کے علاوہ ایک بڑا اہم مسئلہ یہ ہے کہ ہمارا رائج الوقت نظام کس حد تک موسیقی کے دیگر نظاموں پر اثرانداز ہو سکتا ہے یا ان سے اثر قبول کر سکتا ہے۔ اگر موسیقی کو ایک بین الاقوامی فن تسلیم کیا جائے تو کیا اس میں پاکستان کے لئے کوئی اضافہ کرنا ممکن ہے؟

۱۹۴۷ء میں آزاد مملکت کا قیام محض ایک سیاسی اور جغرافیائی معنی نہیں رکھتا تھا بلکہ اس نام نہاد ''مشترکہ تہذیب،، کے بعض عناصر میں بھی اسی دوگونہ امتیاز کا مظہر تھا۔ جس کی ایک مثال

برعظیم کی کلاسیکی موسیقی ہے - اس موسیقی کی نشو ونما برعظیم کی تاریخ کے آغاز سے ہوئی ہے چنانچہ اس کے ابتدائی باشندوں کے ساتھ ساتھ بعد کی قوموں کو بھی اس میں دخل رہا - اس کے باوجود اس فکر و خیال اور اصناف و اقسام نے وہ رنگ روپ اور آن بان نہیں پیدا کی تھی جو اسے بعد میں میسر آئی -

مسلمانوں نے اپنے عہد حکومت میں اس موسیقی کی سرپرستی کی اور مسلمان موسیقاروں نے اس کی ہیئت اور روح میں ایسی ایسی تبدیلیاں پیدا کیں جن سے ان کے مخصوص احساس کے تقاضے پورے ہو سکیں - مسٹر بورے کا یہ کہنا کہ سیاسی حد بندیوں اور زبانوں کی حدود سے الگ ہو کر موسیقی بیک وقت انسانی احساس کی ایک خاص وحدت کا نہ صرف ثبوت ہے بلکہ اس کی ایک مجسم صورت بھی ہے فلسفہ موسیقی کی ایک ایسی حقیقت ہے جس کا مفہوم برعظیم میں آزادی سے پہلے کچھ اور تھا اور آزادی کے بعد اس کی کچھ اور ہی صورت ہو گئی - آزادی کے بعد برعظیم کے دونوں حصوں میں موسیقی کی وہ حیثیت نہ رہی جو اس سے پہلے تھی - مثلاً برعظیم کی تقسیم سے پہلے راگوں اور خاص کر دھرپدوں، خیالوں اور ٹھمریوں کے وہ بول جو ہندو دیومالا یا ہندوؤں کی تہذیبی روایات سے مستعار لئے گئے تھے ایک خاص عمرانی وجہ سے مسلمانوں کے لئے اجنبی نہ رہے تھے - تاہم اس کی ایک اجنبی نظام تہذیب اور انداز فکر کے ساتھ وابستگی ضرور موجود تھی -

آزادی کے بعد پاکستان کے نئے معاشری اور مخصوص تہذیبی حالات کی وجہ سے اس قسم کے بول پاکستانی مجالس موسیقی میں اوپرے اوپرے سے محسوس ہونے لگے اور اس میں کسی قسم کا تعصب کار فرما نہیں تھا بلکہ یہ بدلتے ہوئے حالات کا نتیجہ تھا - نئے ماحول اور اس کے تقاضوں کی وجہ سے پاکستان میں ایک ایسا معاشرہ وجود میں آرہا ہے جو سابقہ معاشرے سے بالکل مختلف ہے -

گو پاکستان ایک نیا ملک ہے لیکن اس کی تہذیب و تمدن کا سلسلہ صدہا سال کو محیط ہے - اور ہمیں اس کی روشنی میں اپنی

انفرادیت کو برقرار رکھنا اور پوری شدت کے ساتھ بروئے کار لانا ہے۔ ہمارا راستہ ان روایات کی مزید جلا اور توسیع و ترقی ہے جو ہمارے پاس پہلے ہی سے موجود ہیں۔ ہم نے قرون وسطیٰ میں دور کہن کی بالکل ابتدائی موسیقی کی بنیاد پر ایک عظیم الشان عمارت تعمیر کی تھی۔ بلاشبہ برعظیم کی کلاسیکی موسیقی کی ترویج و ترقی میں مسلمان موسیقاروں کا بہت نمایاں حصہ ہے چنانچہ پاکستان میں اس کلاسیکی موسیقی کے ان پہلوؤں کو جن سے مسلمان موسیقاروں کا براہ راست تعلق تھا نسبتہً زیادہ سراہا جانے لگا اور اس سے ایک خاص وابستگی کا اظہار کیا جانے لگا۔ مثال کے طور پر امیر خسرو کے ''اختراع کردہ'' راگ راگنیوں سے زیادہ دلچسپی لی جانے لگی۔ ریڈیو پر اور عوام کی مجالس موسیقی میں خیالوں کے وہ بول زیادہ گائے جانے لگے جن کا نفس مضمون کسی مسلمان بادشاہ یا کسی ولی اللہ کی تعریف ہو۔ بعض حلقوں نے تو راگوں اور راگنیوں کے ناموں کو بھی بدل دینے کی تجویزیں پیش کیں اور ان کی جگہ ایرانی موسقیی کے ''راگوں'' یا ''دھنوں'' کے نام پیش کئے گئے مثلاً نوا، اصفہان، نوروز وغیرہ۔ گرنتھوں کے راگ ککبھ بلاول کو تو اب پاکستان میں کوکب بلاول ہی کہا جاتا ہے اور یہ کسی تعصب کی وجہ سے نہیں بلکہ پاکستان کے نئے معاشرے کا، جس کی بڑی سرعت سے تشکیل ہو رہی ہے، ایک جائز تقاضا ہے۔ یہ سب کچھ موسیقی ہی تک محدود نہیں بلکہ خود اردو زبان کے با شعور ادیب بھی اب ایسے الفاظ استعمال کرتے ہوئے گھبراتے ہیں جو خاص ہندو تہذیب اور معاشرے سے تعلق رکھتے ہیں مثلاً سماج، معاشرے کے معنوں میں یا جنتا عوام کے معنوں میں یا پرجا رعایا کے معنوں میں۔ چنانچہ پاکستان میں موسیقی کا تیسرا اہم مسئلہ یہ ہے کہ ''کیا برعظیم کی کلاسیکی موسیقی میں ہیئت اور روح کے اعتبار سے ایسی تبدیلیاں کی جانی لازمی ہیں جن سے ہم اپنی کلاسیکی موسیقی کو اور بھی ممیز و منفرد بنا سکیں ؟

یہ مسئلہ تکنیکی بھی ہے اور غیر تکنیکی بھی۔ ہماری کلاسیکی موسیقی جن اصولوں پر مبنی ہے ان کی وضاحت ان کتابوں میں ہے جو موسیقی کی تصانیف میں ''گرنتھ'' کہلاتے ہیں۔ یہ گرنتھ موسیقی

گے ماہر پنڈتوں کی تصنیف ہیں اور ان میں سروں، سرتیوں، راگوں، راگنیوں، تان پلٹوں، تالوں اور موسیقی کی تکنیک کے دیگر مسائل کی وضاحت ملتی ہے - چنانچہ مسلمانوں کے لئے بالعموم کلاسیکی موسیقی کے اصولوں پر پورا پورا اور ماہرانہ عبور رکھنا تقریباً ناممکن ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ بات بھی دیکھنے میں آئی کہ امتداد زمانہ سے عملی رائج الوقت موسیقی اور گرنتھوں کی نظرباتی موسیقی میں ایک نمایاں فرق پیدا ہونا شروع ہوگیا - چنانچہ مسلمان موسیقار، جو سنسکرت زبان سے نابلد تھے لیکن موسیقی کی مشق و عمل میں ماہرانہ دسترس رکھتے تھے، گرنتھوں کے کڑے اصولوں سے روگرداں ہوتے گئے اور اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ مسلمان موسیقار راگوں اور راگنیوں کے صرف انہی اصولوں کو صحیح سمجھنے لگے جو انہوں نے اپنے استادوں اور بزرگوں سے زبانی سیکھے تھے یا جو ان کے خاندان یا گھرانے میں سینہ بسینہ چلے آتے تھے - ان کی روایت ایک زندہ روایت تھی اور ان کے اصول زندہ اصول - اب پاکستان میں جو مسلمان موسیقار گھرانے ہیں کلاسیکی موسیقی کی مشق و عمل میں ماہرانہ دسترس تو ضرور رکھتے ہیں لیکن جہاں تک گرنتھوں کی موسیقی کو سمجھنے کا سوال ہے ان میں سے کوئی بھی یہ نہیں کہہ سکتا کہ اسے گرنتھوں کی نظریاتی موسیقی پر بھی پورا پورا عبور حاصل ہے یا وہ اس فرق کی ماہرانہ انداز میں تشریح کر سکتا ہے جو گرنتھوں کی موسیقی اور عملی موسیقی میں دکھائی دیتا ہے - اگر موسیقی کا کوئی ماہر نقاد اس باب میں تحقیقات کرے کہ مسلمان موسیقاروں نے گرنتھوں کے اصولوں سے کس حد تک روگردانی کی ہے اور اس کی وجہ کیا تھی تو اس سے ہمیں پاکستان میں کلاسیکی موسیقی کا ایک ایسا نظریہ وضع کرنے میں مدد مل سکتی ہے - جس پر پاکستان کی آئندہ موسیقی کی بنیاد رکھنے میں آسانی ہوگی -

پاکستان میں موسیقی کا ایک اور اہم مسئلہ وہ ہے جسے مسٹر تورے بورے نے اپنے محولہ بالا خطبے میں ''اجتماعی تجربے، اجتماعی ادراک اور اجتماعی احساس'' کا نام دیا ہے - انہوں نے اس خطبے میں مشہور یورپی نغمہ نگار، باخ کی برسی کا ذکر کرتے ہوئے بڑی اہم بات کہی ہے کہ ''اس سال تمام دنیا میں یوہن سبسطین باخ

کی برسی کی جو تقریب منائی جا رہی ہے وہ ایک ایسے اجتماعی تجربے، اجتماعی ادراک اور اجتماعی احساس کے مترادف ہے جو صدیوں سے دنیا بھر کے لاکھوں کروڑوں مردوں اور عورتوں کی زندگیوں کا ایک اہم جزو رہا ہے۔'' اگرچہ ہم مشرق کے رہنے والوں کا اس تجربے سے براہ راست کوئی تعلق نہیں اور نہ وہ ہمارے مخصوص مشرقی احساس کے عمومی تقاضوں کو پورا کرتا ہے پھر بھی یہ بات اپنی جگہ بڑی اہم ہے کیونکہ جب بھی کسی معاشرے میں موسیقی کو مجموعی حیثیت سے اہمیت دی جائے گی تو اس کا لازمی طور پر یہ اثر ہوگا کہ موسیقی اس معاشرے میں تہذیبی طور پر ایک اجتماعی تجربے، اجتماعی ادراک اور اجتماعی احساس کی حامل بن جائے گی۔ باخ کی موسیقی مغربی لوگوں کے لئے جن میں عامی اور ماہر، نغمہ پسند یا غیر نغمہ پسند دونوں قسم ہی کے لوگ شامل ہیں ایک اجتماعی تجربے، اجتماعی ادراک اور اجتماعی احساس کی حیثیت رکھتی ہے۔ اسی طرح ہندو معاشرے میں مثال کے طور پر مالکونس، جے جے ونتی یا پوربی راگ میں موزوں کیا ہوا کوئی خیال جس کے بول ہندو دیو مالا، یا ہندو تاریخ پر مبنی ہوں، ایک اجتماعی تجربے، اجتماعی ادراک، اجتماعی احساس کی حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن اس کے بر خلاف یہی راگ مالکونس، جے جے ونتی یا پوربی پاکستان میں نہ تو ایک اجتماعی تجربے کی حیثیت رکھتے ہیں اور نہ ایک اجتماعی احساس کی۔ ہمارے ہاں انہیں صرف وہی لوگ پسند کر سکتے ہیں جنہوں نے برعظیم کی کلاسیکی موسیقی کا ذوق اکتساب کیا ہو۔

موسیقی کے اجتماعی تجربہ' ادراک یا احساس ہونے سے قطع نظر ہمارے یہاں موسیقی کی چند ایسی شکلیں ضرور ملتی ہیں جنہیں ہم انہی معنوں میں ایک اجتماعی تجربے یا اجتماعی ادراک اور احساس کے مترادف سمجھ سکتے ہیں جن میں کلیسائی موسیقی کو مغرب میں سمجھا جاتا ہے۔ ہمارے معاشرے میں ہر شخص قرآن مجید کی قرأت کو سن کر جس تجربے، ادراک یا احساس سے دو چار ہوتا ہے اسے ہم ایک اجتماعی ادراک یا اجتماعی احساس کا نام دے سکتے ہیں، قرآن مجید کی قرأت جو فن تجوید کے اصولوں کے

مطابق کی جاتی ہے دراصل نغمے ہی کی ایک شکل ہے جس میں ایقاع یا تال کا فقدان ہوتا ہے لیکن سروں کا اتار چڑھاؤ موسیقی کے کسی نہ کسی اسکیل کے تابع ضرور ہوتا ہے ۔ مثلاً قرأت کی بعض شکلیں راگ شدھ بلاول سے مستعار ہوتی ہیں، بعض میں بھیروں راگ کی شکل صاف صاف نظر آتی ہے اور بعض اوقات ان میں بلاول اور بھیروں کا ایک خوش آئند امتزاج نظر آتا ہے ۔ اسی طرح ہمارے معاشرے میں غزل کو ترنم سے پڑھنا بھی ایک قسم کا اجتماعی احساس ہے ۔ ترنم کو ہم موسیقی کی ایک نہایت ہی ہلکی پھلکی ابتدائی صنف سمجھ سکتے ہیں جس میں تال کی پابندی تو نہیں کی جاتی البتہ لفظوں کی مناسبت سے آہنگ اور سر پر زور دیا جاتا ہے ۔ اسی طرح مرثیہ خوانی کا ترنم بھی اجتماعی احساس کی ایک مثال ہے ۔ البتہ اگر صحیح معنوں میں ہمارے معاشرے میں موسیقی کا کسی قسم کا اجتماعی تجربہ، ادراک یا اجتماعی احساس ملتا ہے تو وہ ہمارے لوک گیت ہیں ۔ ان لوک گیتوں کی سیدھی سادی موسیقی میں، جن میں کلاسیکی موسیقی کی سی ثقالت اور دقت نہیں ہوتی، ہمیں ایک ایسا اجتماعی تجربہ، اجتماعی ادراک اور اجتماعی احساس ملتا ہے جو تورخم سے لے کر مکران کے ساحلوں تک ایک ہی ہے ۔ ان لوک گیتوں کی موسیقی میں ہمیں اپنی روح کی بازگشت سنائی دیتی ہے ۔ یہ موسیقی ہمیں اپنے دل کے زیادہ قریب محسوس ہوتی ہے !

سُرنویسی

شاہد احمد دہلوی

یہ ہماری فطری خواہش ہوتی ہے کہ اپنے علم کو تحریری شکل میں آنے والی نسلوں کیلئے چھوڑ جائیں - حروف کی ایجاد اسی خواہش کا نتیجہ ہے - موسیقی کے باب میں بھی محرک جذبہ یہی خواہش تھی کہ جو کچھ ہمارے پیش روؤں یا ہمعصروں نے حاصل کیا ہے اسے ہمارے بعد آنے والوں کے لئے سیاہ و سفید کی صورت میں محفوظ کر جائیں - چنانچہ جب سے انسان متمدن و مہذب ہوا اور معاشرے میں لکھنے پڑھنے کا رواج ہوا موسیقی کو بھی لکھنے کی مختلف النوع کوشش کی گئیں - افسوس ہے کہ ہمارے ہاں موسیقی کی کوئی لکھی ہوئی تاریخ نہیں ہے - تاہم تحقیق و تفتیش کرنے والوں نے بتایا ہے کہ موسیقی کو لکھنے کی ابتدائی کوششیں زمانۂ قدیم میں ہندوستان اور چین میں کی گئیں اور ان ملکوں سے اصول تحریر موسیقی یونان منتقل ہوئے - یونان قدیم عقل و دانش اور علم و ہنر کا گہوارہ تھا - یونان ہی کے آفتاب دانش کی کرنیں چار دانگ عالم میں پھیلتی چلی گئیں - لیکن یونان کی تحریری موسیقی کے نمونے بھی نایاب ہو کر مابہ النزاع بن گئے -

ھندو پاک میں بھرت سے لیکر سارنگ دیو تک سروں کو لکھنے کیلئے سروں کے مخفف نام لکھنے کا رواج تھا - یعنی کھرج، رکھب، گندھار، مدھم، پنچم، دھیوت اور نکھاد کو لکھنے کیلئے سا، رے، گا، ما، پا، دھا، اور نی کے الفاظ استعمال کئے گئے - اس زمانے کو اب سات سو سال ہوتے ہیں - آج بھی ہماری موسیقی کو انھی الفاظ میں لکھنے کا دستور رائج ہے -

مغربی ملکوں میں چھٹی ساتویں صدی میں ایک تصویری خط ایجاد ہوا جس میں الفاظ کی جگہ علامتیں استعمال کی گئیں - علامتیں تھیں خط فاصل، نقطے، جھٹکے،نوھٹے، قوسیں وغیرہ - اس رسم الخط میں تجربے اور تبدیلیاں ہوتی رہیں یہاں تک کہ چار متوازی خطوط اور اسکے بعد پانچ متوازی خطوط میں علامتوں کو لکھنے کا رواج ہوا - ان متوازی خطوط کو اسٹاف موسوم کیا گیا - اپنی موجودہ ترقی یافتہ صورت میں اسٹاف نوٹیشن میں اتنی وسیع صلاحیتیں ہیں کہ ہر ملک کی موسیقی اس میں لکھی جا سکتی ہے - اور نہ لکھے جانے کی کوئی وجہ بھی نظر نہیں آتی کیونکہ سپتک کے بارہ سروں ہی میں تمام دنیا کی موسیقی سمائی ہے اور ان بارہ سروں کو مع ان اوزان اور لے کے اسٹاف میں لکھا جا سکتا ہے - لہذا ہمارے راگوں میں جو چیزیں بندھی ہوئی ہیں انکے استھائی اور انترے کے سر اور بول اور تال کو بھی اسٹاف میں لکھا جا سکتا ہے - مگر ان باتوں کے علاوہ اور بھی بہت سی باتیں ہیں جن سے راگ کی گائیکی اور بجائیکی تکمیل پاتی ہے اور ان کا لکھنا اسٹاف میں ممکن نہیں - خصوصاً اس وجہ سے کہ ہماری موسیقی کا مزاج اور اسکی ساخت اور اس کا رخ مغربی موسیقی سے یکسر جدا ہے - اس نکتہ کو ذرا تفصیل سے بیان کرنے کی ضرورت ہے -

مغرب کی موسیقی کی بنیاد Harmony ہے یا ہم آھنگی - اور مشرق کی موسیقی کی بنیاد Melody یعنی نغمگی ہے - مغرب کی موسیقی میں ہم آھنگ سروں کے امتزاج سے نغمے مرتب ہوتے ہیں - مشرق کی موسیقی میں مجرد سروں سے نغمے ترتیب دئے جاتے ہیں - مغرب کی موسیقی میں بنیادی سر بدلتا چلا جاتا ہے اور اسکے ساتھ

سپتک بھی بدلتی چلی جاتی ہے - مشرقی موسیقی میں بنیادی سر نہیں بدلتا، اپنی جگہ پر آخر تک قائم رہتا ہے اور چونکہ بنیادی سر نہیں بدلتا اسلئے سپتک اور سپتک کے مقررہ سروں میں مطلق فرق نہیں آتا - مغرب کی موسیقی کا رخ یا سمت بخط مستقیم ہوتی ہے کیونکہ وہ ایک سیدھی لکیر کی طرح کروٹیں بدلتی آگے ہی بڑھتی جاتی ہے - مشرقی موسیقی کی سمت عمودی ہوتی ہے - ہماری موسیقی میں عمود یعنی کھڑے خط کی شکل میں سروں کے مجموعے بنائے جاتے ہیں اور راگ کے مقررہ سروں ہی کی گوناگوں ترکیبوں سے راگ کا پھیلاؤ کیا جاتا ہے - اس لحاظ سے مشرقی موسیقی سمٹ کر مینار کی شکل اختیار کرلیتی ہے اور مغربی موسیقی اپنی تلون مزاجی کی وجہ سے سیدھے خط کی شکل میں آگے بڑھتی چلی جاتی ہے، پیچھے مڑکر نہیں دیکھتی - سب سے بڑی خصوصیت مشرقی موسیقی کی یہ ہے کہ مشرقی موسیقی انفرادی ہوتی ہے اور مغربی موسیقی اجتماعی - ہمارا ہر فنکار راگ کو برتنے کا منفرد انداز رکھتا ہے، گویا فنکار کی شخصیت یا فنکار کی ذات یا فنکار کا ہنر راگ کو شاداب و کامیاب بناتا ہے - فنکار نت نئی ترکیب فوراً وضع کرتا ہے اور راگ کا جادو جگاتا چلا جاتا ہے، مغربی موسیقی میں یہ بےساختہ پن نہیں ہوتا - ہر چیز لکھی ہوئی، بندھی ٹکی اور ساختہ ہوتی ہے جسکی وجہ سے ڈرامائی تذبذب مفقود ہوتا ہے - یہ بالکل ایسا ہی ہے جیسے آپ کسی گانے والے سے کوئی معروف غزل سنیں اور آپ کو پہلے ہی سے معلوم ہو کہ مصرعۂ اولیٰ کے ساتھ مصرعۂ ثانی کیا آنے والا ہے - اس صورت میں شاعری کا لطف تو ختم ہو جاتا ہے صرف گانے والے کی ہنرمندی سے آپ لطف اندوز ہو سکتے ہیں - اسی ڈرامائی مذبذب کیفیت کے باعث ہمارے راگ جب بھی آپ انہیں سنیں نئے اور عجیب محسوس ہوتے ہیں -

ہماری موسیقی کی ایک اور خصوصیت بھی ہے اور وہ ہے راگ کا رس - یہاں رس کا نظریہ بیان کرنے کی گنجایش نہیں - مختصراً یوں سمجھیئے کہ ہر راگ ایک خاص مزاجی کیفیت کا آئینہ‌دار ہوتا ہے، مثلاً خوشی غم، غصہ، ہنسی، عشق و محبت، تعظیم و تکریم وغیرہ - گانے والا یا بجانے والا اسی کیفیت کی ایک موسیقانہ

تصویر بناتا ہے اور سننے والے میں بھی اپنی تصویر سے اسی کیفیت کو بیدار کرتا ہے۔ یہ جذبہ، یہ احساس، یا یہ مزاجی کیفیت راگ کی ابتداء سے اختتام تک چھائی رہتی ہے۔ اسی تاثر سے سننے والے لطف اندوز ہوتے ہیں اور اس حد تک کہ ان پر وجد کی کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔ مغربی موسیقی میں بھی مزاجی کیفیت کو مد نظر رکھا جاتا ہے لیکن صرف اس حد تک کہ آہنگ کے مختلف پاروں کے درمیان ربط قائم رکھے۔ ہماری موسیقی میں سروں کے ساتھ ساتھ سرتیوں کو بڑا دخل ہے۔ مغربی موسیقی میں سپتک کے لگے بندھے سر ہی برتے جاتے ہیں۔ اور سب سے نمایاں فرق مغرب اور مشرق کی موسیقی میں یہ ہے کہ مغربی موسیقی مادیت کا راستہ دکھاتی ہے اور مشرقی موسیقی روحانیت کا۔

مشرق اور مغرب کی موسیقی کے اس فرق کو دیکھنے کے بعد اب یہ دیکھئے کہ ہماری موسیقی کی لکھائی کیلئے اسٹاف نوٹیشن کس حد تک قابل قبول ہے۔ جیسا کہ میں پہلے عرض کر چکا ہوں سپتک کے بارہ سروں کی حد تک راگ کے بول، سر اور تال کے ماترے لکھے جا سکتے ہیں۔ چاہے اسٹاف کی صورت میں چاہے سا رے گا ما کی صورت میں۔ بلکہ ہمارا مروجہ سا رے گا ما کا نوٹیشن جسے ٹھاکر نواب علی خان، مصنف ''معارف النغمات'' نے پیش کیا ہے سروں کے لکھنے اور دیکھنے میں زیادہ مکمل اور زیادہ آسان ہے۔ مثال کے طور پر کومل اور تیور سروں ہی کی لکھائی کو لیجئے۔ جیسا کہ آپ حضرات جانتے ہیں، سا اور پا کو چھوڑ (جو قائم سر کہلاتے ہیں) باقی تمام سروں کے دو دو پردے ہوتے ہیں۔ ان سروں کی آروھی میں جو پردہ پہلے آتا ہے وہ کومل کہلاتا ہے، اور جو پردہ کومل کے بعد آئے وہ تیور کہلاتا۔ انہی کو Flat اور Sharp نوٹس کہتے ہیں۔ ان آترے اور چڑھے سروں کو لکھنے میں ٹھاکر صاحب نے یوں امتیاز کیا ہے: کومل یا آترے سروں کا آخری حرف الف رکھا ہے۔ اور انکی سر گم یوں کی ہے:—

سا ر گا ما پا دھا نا سا

اور تیور سروں کا آخری حرف ی رکھا ہے اور انکی سر گم یوں لکھی ہے:—

سا ری گی می پا دھی نی سا

سروں کا یہ فرق ایک ہی نظر میں ہمیں دکھائی دے جاتا ہے، اسٹاف میں اسکا اہتمام نہیں ہے اور اگر کیا جائے گا تو نظری طور پر زیادہ مشکل اور بعید الفہم ہو جائے گا۔

راگوں میں بعض سر واضح اور بعض کمزور یعنی ہلکے ہوتے ہیں۔ ایسے سروں پر ٹھاکر صاحب نے ایک شوشہ لگا دیا ہے۔ بعض سر کانپتے یا لرزتے ہیں یا جھولتے ہیں۔ ان پر لہریا بنا دیا گیا ہے۔ اسی طرح تال کی ضربوں کو ۱ - ۲ - ۳ لکھ کر اور خالی پر صفر کا نشان اور سم پر ضرب کا نشان لگا کر واضح کر دیا ہے۔ مدھ سپتک کے سروں پر کوئی نشان نہیں لگایا ہے۔ مندر استھان یعنی نچلی سپتک کے سروں کے نیچے چھوٹی سی لکیر کھینچ دی ہے۔ اور تار سپتک کے سروں کے اوپر چھوٹی سی لکیر کھینچ دی ہے۔ میندھوں کو ظاہر کرنے کیلئے سروں پر قوس بنا دی ہے، اور اگر ایک سے زیادہ سروں کو ایک ساتھ بولتے ہوئے جانا ہو تو ان سروں کے نیچے قوس لگا دی ہے۔

یہ ساری علامتیں ایسی ہیں جو فوراً نظر آ جاتی ہیں۔ اسٹاف میں ایسی علامتیں نہیں ہیں۔ رہ گیا سرتی کا لکھنا تو وہ ہمارے نوٹیشن میں نہیں ہے، مگر سنا ہے کہ اسٹاف میں انکے لکھنے کی گنجایش ہے۔

اسٹاف نوٹیشن میں ہماری موسیقی کو لکھنے کے تجربے بارہا ہو چکے ہیں، بلکہ پوری پوری کتابیں بھی شائع ہو چکی ہیں۔ مگر صرف استھائی انترے کے سروں، بولوں اور سیدھی سیدھی تانوں تک۔ یا پھر لگی بندھی تانیں بھی لکھی جا سکتی ہیں، مگر ان سے وہ تاثر پیدا نہیں ہو سکتا جو مغربی موسیقی میں پیدا ہو جاتا ہے۔ ہماری موسیقی میں Harmonization نہیں ہے۔ مغربی موسیقی میں ہم آہنگی ہے مگر کچھ اس قسم کی جو ہمارے کانوں کو ناگوار گزرتی ہے۔ ہمارے ہاں تو وحدت ہی وحدت ہے اور اسی میں کثرت کے جلوے دکھائی دے جاتے ہیں۔ مغربی موسیقی میں بیسیوں ساز ایک ساتھ بجتے ہیں۔ ہر ساز کے لئے ایک ہی نغمے کی لکھائی مختلف ہوتی ہے۔ اور سب کے سروں کے امتزاج سے ہم آہنگی پیدا ہوتی ہے۔ ہماری روایتی موسیقی میں آرکسٹرا نے کبھی

جگہ نہیں پائی - کم و بیش ۲۰ - ۲۲ سال ادھر آل انڈیا ریڈیو نے جان فولڈز اور رفیق غزنوی کے اہتمام سے اسٹاف نوٹیشن کے ذریعہ چند راگوں کو Harmonize کر کے انڈو یورپین آرکسٹرا کی شکل میں پیش کیا تھا - یہ تجربہ ناکام رہا - بعض فلموں میں بھی مغربی ہارمنی کو لایا گیا ہے مگر ہمارے کانوں نے اسے قبول نہیں کیا - ہماری موسیقی بڑی نازک مزاج ہے - مغرب کے ان چونچلوں کو گوارا نہیں کر سکتی - شاید کسی متعصب فرنگی نے سچ مچ ہی کہا تھا کہ ''مشرق مشرق ہے اور مغرب مغرب - ان دونوں کا ملاپ کبھی نہیں ہو سکتا'' - مغربی ملکوں کو اپنی موسیقی کی ایک جھلک دکھانے کیلئے ہم اسٹاف نوٹیشن کو اختیار کر سکتے ہیں - پس اس سے زیادہ اسٹاف نوٹیشن ہمارے لئے کارآمد نہیں ہے - خود ہمارا نوٹیشن اسٹاف سے زیادہ صلاحیتیں رکھنے کے باوجود ہماری موسیقی کا ساتھ نہیں دے سکتا - جب اپنوں کی یہ حالت ہو تو تو پرایوں کا کیا ذکر ؟ اسٹاف نوٹیشن کو بھی اگر ہم اختیار کر لیں تو ہمیں اس سے کچھ فائدہ ہی ہوگا، نقصان نہیں ہوگا - آخر ہم اپنے خیالات کے اظہار کیلئے اپنی مادری زبان کے علاوہ دوسری زبانیں بھی تو بولتے ہیں، اور اس سے ہماری اپنی زبان کو کسی قسم کا نقصان نہیں پہنچتا - اسٹاف نوٹیشن بھی ایک زبان ہے، اور زبان بھی بین الاقوامی - لہذا دوسرے ملکوں اور دوسری قوموں تک اگر ہمیں اپنی موسیقی کو پہنچانا ہو اور انہیں اپنی موسیقی سے روشناس کرانا ہو تو سوائے اسٹاف نوٹیشن کے اور کوئی ذریعہ ہمارے لئے نہیں ہے - ہمارا نوٹیشن صرف ہمارے لئے کار آمد ہے - باھر والے اسے سیکھنے سے رہے - غرض ہماری اٹکی ہوئی ہے، اسلئے ہمیں اسٹاف نوٹیشن سیکھنا پڑیگا اور برتنا پڑیگا - آخر انگریزی بھی تو ہم نے سیکھی ہے، تاکہ دوسروں سے ہمارا رابطہ قائم رہے - اس سے ہمیں فائدہ ہی پہنچا ہے، نقصان تو نہیں پہنچا - ''زبان یار من ترکی و من ترکی نمی دانم'' کہہ کر مگن ہو جانے کا یہ زمانہ نہیں ہے - بقول جسٹس ہمایوں مرحوم —

اٹھو وگرنہ حشر نہیں ہوگا پھر کبھی
دوڑو، زمانہ چال قیامت کی چل گیا

سیّد بڑے آغا

پاکستانی موسیقی کو "اسٹاف نوٹیشن" قبول نہیں کیونکہ یہ ہارمونیم یا پیانو پر مبنی ہے - ان سازوں میں صرف کومل اور تیور سر ہیں لیکن پاکستانی کلاسیکی موسیقی میں ۲۲ سر برتے جاتے ہیں - یعنی ۳ کومل را ۳ کومل گا ۳ کومل ما ۳ کومل دھا اور ۳ کومل نی - سا پا را گا ما دھا نی تیور - اس طرح کل سروں کی تعداد ۲۲ بنتی ہے - موسیقی کی تقریباً تمام کتابوں میں صرف ۱۲ سروں کا ذکر ہے یعنی پہلا اور پنچم ایک نوع کے اور باقی را گا ما دھا نی دو دو قسم کے - کومل اور تیور - ان سروں کے علاوہ باقی سب گلے سے نکالے جاتے ہیں جن کا کوئی نام ھی نہیں - اور جو شخص اس مسلک کے خلاف کام کرے اس کے متعلق یہ تسلیم نہیں کیا جا سکتا کہ وہ کلاسیکی موسیقی کو درست طور پر برت رہا ہے -

یہ سب ۲۲ سر جمع کر لئے جائیں تو انہیں سرتیاں کہا جاتا ہے - جنہیں ترک نہیں کیا جا سکتا - ورنہ ہماری موسیقی بھٹک

جائے گی اور اسے کلاسیکی پاکستانی موسیقی تسلیم نہیں کیا جائے گا۔ ہر ملک اپنی موسیقی کو بڑی احتیاط سے محفوظ رکھتا ہے۔ اسلئے ضروری ہے کہ پاکستان بھی اپنی بہترین موسیقی کو اسطرح محفوظ رکھے کہ یہ بھٹکنے نہ پائے اور اس کا کیف ضائع نہ ہو۔

پھر ہمیں اسٹاف نوٹیشن کے متعلق کچھ بھی معلوم نہیں۔ ہماری نوٹیشن تا حال اسلئے غیر تسلی بخش ہے کہ کسی نے کوئی مدد ہی نہیں کی۔ یہ از بس ضروری ہے کہ حکومت ایک کالج قائم کرے جہاں ہم اپنی نوٹیشن کو درست کر سکیں اور سٹاف نوٹیشن بھی سیکھیں۔ تب ہم یہ کہہ سکیں گے کہ ہماری موسیقی کی کونسی قسم سٹاف نوٹیشن کو قبول کر سکتی ہے اور کونسی نہیں۔

(ترجمہ)

رفیق غزنوی

ہر مہذب ملک یا قوم کی موسیقی کو کسی نہ کسی طرح کی سر نویسی کی ضرورت ہوتی ہے جس سے اسکو بہ آسانی پڑھا، بجایا اور گایا جا سکے اور آئیندہ نسلوں کے لئے محفوظ کیا جا سکے - ہمارا سروں کو قلمبند کرنے کا ایک طریقہ تو ضرور تھا لیکن بدقسمتی سے یہ سائینسی طور پر اتنا مکمل و مختصر نہیں - اور نہ اسے اتنی ہی آسانی سے پڑھا یا سمجھا جا سکتا ہے جس طرح ''سٹاف نوٹیشن'' کو کیونکہ ہمارے یہاں سروں اور دھنوں کے اجزا اور راگوں کی چالوں کو خطوں، دائروں، مثلثوں، قوسوں اور لفظوں کے ایسے پریشان کن طومار سے ظاہر کیا جاتا ہے جس نے ہمارے سر نویسی کے طریقہ کو ایک بھونچکا کر دینے والی بھول بھلیاں، ایک جھمیلہ، ایک جنجال بنا دیا ہے - جہاں ہمارے اس طریقے نے ہمیں راگوں کی سروں کی تعداد، نوعیت اور کیفیت اور ان کو گانے کے اصول اور قاعدے بتانے میں مدد کی ہے وہاں یہ اس بات کو واضح کرنے میں بالکل نا کام رہا ہے کہ پرانے زمانے میں راگ مرتب کرنے والے ان کی تالیف کس طرح کرتے تھے - ان کی مکمل تالیفات کیا

ھیں - اور ان کا بعض راگوں کو گانے بجانے کا انداز کیا تھا - اس طرح عہد رفتہ میں ھماری بڑی بڑی موسیقانہ ترتیبوں اور بڑے بڑے استادان فن کی گائکی اور بجائکی کے طریقہ و اسلوب کی تمام روایت و میراث بالکل ضائع ہوگئی ہے - جو ھماری موسیقی کی تاریخ میں بلاشبہ سب سے بڑا نقصان ہے - تعجب ہوتا ھے کہ ھمارے فن موسیقی کے اس اہم پہلو سے کیوں اور کیسے اس قدر بے اعتنائی برتی گئی -

ھمارے یہاں موسیقی کی معقول سر نویسی کے فقدان نے دوسری قوموں کے لئے اس کو سمجھنا بالکل ناممکن بنا دیا ھے - یہ لوگ اس کے متعلق نہ تو کچھ جانتے ھیں اور نہ جاننے کی چنداں پروا ھی کرتے ھیں - اس طرح موسیقی کے عظیم‌ترین و قدیم‌ترین نظاموں میں سے ایک کو ھر کہیں دنیا کے بالکل ھی فرسودہ اور نہایت غیر مہذب لوگوں کی موسیقی خیال کیا جاتا ھے - اسکی وجہ محض یہ ھے کہ ھم نے اپنی موسیقی کو نہ تو پھیلانے کی کوشش کی ھے اور نہ اس کا چرچا ھی کیا ھے - سچ پوچھئے تو ھم ایسا کر بھی کیسے سکتے ھیں جب کہ ھمارے پاس سرنویسی کا کوئی ایسا طریقہ ھی نہیں جسے دوسرے ملکوں کے لوگ پڑھ یا سمجھ سکیں -

بعض موسیقی دان اور لوگ خیال بلکہ یقین کرتے ھیں کہ ھماری موسیقی بالکل فی البدیہہ قسم کی چیز ہونے کے باعث سرنویسی کے حدود میں لائی ھی نہیں جا سکتی - یہ بات بالکل لغو ھے -

بعض بڑے بڑے قدیم و جدید موسیقار — بیتھوون، موزارٹ اور اسکورس کی مرتب نغمگی کی بہترین تالیفات کو سننے کے بعد میرا پختہ عقیدہ ھے کہ دنیا کی کوئی موسیقی ایسی نہیں جس کی سٹاف نوٹیشن کے ذریعہ سے ترسیم نہ کی جا سکے - اور اگر ھم واقعی یہ چاھتے ھیں کہ ھماری موسیقی دوسرے لوگوں اور قوموں میں مقبول ھو اور سمجھی جا سکے، اسکی ایک باقاعدہ تاریخ ھو (جسے مناسب و بجا طور پر محفوظ کیا جا سکے)، اور ھمارے فن موسیقی کو فروغ و ترقی حاصل ھو تو اسکے سوا اور کوئی چارۂ کار نہیں

کہ سٹاف نوٹیشن کا طریقہ جس سے آج دنیا کے ہر مہذب ملک میں موسیقی لکھی اور پڑھی جا رہی ہے، اسے اختیار کیا جائے - اس نوٹیشن کی ایک اپنی ہی زبان ہے - جسے سمجھنے، لکھنے اور پڑھنے کے لئے اپنی زبان کے سوا اور کوئی زبان جاننے کی ضرورت نہیں - اسکے راستے میں کوئی ثقافتی، معاشرتی یا لسانی رکاوٹیں حائل نہیں - ہماری پولیس اور فوج کے بینڈوں میں عام طور پر بالکل ان پڑھ لوگ ہوتے ہیں - لیکن آپ ذرا ان کے سامنے سٹاف نوٹیشن کے مطابق تیار کی ہوئی کوئی تحریر رکھ دیجئے - آپ دیکھیں گے کہ وہ کس طرح کسی دشواری یا رکاوٹ کے بغیر اسے ادا کئے جاتے ہیں - وہ صرف ایک ہی زبان جانتے ہیں — نوٹیشن کی زبان - اگر ایسے لوگ اس زبان کو جان سکتے ہیں تو ہم کیوں نہیں جان سکتے - جو خود کو تعلیم اور علم و دانش سے بہرہ ور، ترقی یافتہ اور باشعور ہونے میں ان سے زیادہ خوش قسمت سمجھتے ہیں ؟

آخر میں میں اس بات پر بڑی شدت سے زور دوں گا کہ اگر ہم یہ چاہتے ہیں کہ ہماری موسیقی قبول عام حاصل کرے اور ہم اپنی عظیم موسیقی کی روایت اور تاریخ کو محفوظ رکھیں تاکہ لوگ اس سے بخوبی روشناس ہوں اور دیگر اقوام اسکی اہمیت و عظمت کو محسوس کریں تو ہمارے پاس اسکے سوا اور کوئی تدبیر نہیں کہ ہم سٹاف نوٹیشن کو اختیار کریں جو آج دنیا میں سر نویسی کا سب سے مکمل اور ارفع و اعلیٰ طریقہ ہے .

(ترجمہ)

مادام آزوری

میرا پختہ یقین ہے کہ تھوڑی سی کاوش اور غور و فکر سے ہم اپنی کچھ موسیقی کو قلمبند کر سکتے ہیں - مجھے زندگی بھر یہی افسوس رہا ہے کہ گو میں نے تان سین اور بیجو باورا کا نام بڑے بڑے نامی گرامی موسیقاروں کی حیثیت سے سنا ہے لیکن میں ان کے کمال فن سے محظوظ نہیں ہو سکتی کیونکہ جس انداز سے وہ مختلف راگوں کو ادا کرتے تھے اسے کاغذ پر تحریر نہیں کیا گیا -

سب سے پہلے ہمیں تسلیم کرنا پڑے گا کہ کسی بھی راگ کی سرنویسی نہیں کی جا سکتی - یا تو ہم اسکی سرگم سے بات شروع کر کے اس ہی پر ختم کر ڈالیں، جو کچھ ایسی ضبط تحریر میں لانے کی چیز نہیں، یا ہم یہ مان لیں کہ، مثال کے طور پر، درباری کو تحریراً منضبط نہیں کیا جا سکتا - مگر— اور یہ ''مگر'' بہت ہی بڑا ہے — بڑے غلام علی خان، روشن آرا بیگم یا نزاکت سلامت جس طرح درباری گاتے ہیں، اسکو منضبط کیا جا سکتا ہے - اگرچہ اسکے لئے کافی وقت اور کاوش درکار ہے - مگر یہ ناممکن نہیں - فلم

''مغل اعظم'' میں ایک مقبول عام گیت ہے ''پیار کیا کوئی چوری نہیں کی''۔ کچھ ہفتے ہوئے میں نے ''فلم: فئیر'' میں اسکے تمام سر لکھے ہوئے دیکھے - اگر یہ بات کہیں اور ممکن ہے تو ہمارے یہاں کیوں نہیں ؟

جب میں نے ابھی ابھی یہ کہا کہ راگ درباری کی ترسیم ممکن ہے تو میرا اشارہ ان رکاوٹوں کی طرف تھا جن سے ہم موسیقی میں دو چار ہوتے ہیں - ہمارے ہر راگ میں خاص خاص سر ہوتے ہیں اور خواہ انہیں کوئی بھی گا رہا ہو اسے لازماً انہی سروں کی پابندی کرنی پڑتی ہے - اگر آدھا سر بھی ادھر ادھر ہو جائے تو بالکل ہی مختلف راگ بن جاتا ہے - اس حد تک تو واقعی بڑی سخت پابندی ہے لیکن ان سروں ہی سے گائک جو کچھ اسے کہنا ہو کہتا ہے - وہ اپنے احساس کی ترجمانی کرتا ہے - اور خواہ ہم نے مکانی اعتبار سے فاصلے یا مسافت پر کتنا ہی قابو کیوں نہ پیدا کرلیا ہو، ابھی تک ایسی کوئی تدبیر دریافت نہیں ہوئی جس سے انسان کے دل کو جکڑا جا سکے - گائک اپنی ترجمانی کیسے کرے گا، یہ اس بات پر موقوف ہے کہ کسی وقت اس کا موڈ کیا ہے - نزاکت سلامت جیسے ایک دن درباری گا رہے ہوں دوسرے دن بعینہ اسی طرح نہیں گا سکتے - اگلے دن ان کا موڈ کچھ اور ہوگا -

حق یہ ہے کہ ہماری موسیقی کا انداز ایسا ہے کہ جس وقت کوئی راگ گایا جا رہا ہو، اسے قلمبند کرنا محال ہے - مگر ۱۹۶۲ء اور ہمارے زمانے میں ٹیپ ریکارڈر جیسی چیز بھی موجود ہے - جب کوئی راگ ایک دفعہ گایا جائے تو اسے کاغذ پر لکھا جا سکتا ہے - ہم اسکے بارے میں یہ تو نہیں کہہ سکیں گے کہ لیجئے یہ ہے درباری - اور اسکے سوا کوئی اور درباری ہو ہی نہیں سکتی- مگر ہم کہہ سکتے ہیں کہ نزاکت سلامت نے درباری ایسے گائی تھی - اور ہم اسے آنے والی نسلوں کے لئے محفوظ کر سکتے ہیں - اسلئے آج سے ۴۰۰ سال بعد موسیقی کے رسیا لازماً نزاکت سلامت کی گائکی کے بارے میں اسقدر مایوس نہیں ہوں گے جتنے ہم آج تان سین اور بیجو باورا کی گائکی کے بارے میں ہیں -

جیسے کہ میں نے کہا ، ہمارے راگوں کو پا بہ زنجیر کرنا محال ہے - مگر ہم اسطرح چوٹی کے فن کاروں کا گایا ہوا درباری راگ آنے والی نسلوں کے لئے محفوظ کر سکتے ہیں -

اب آرکسٹرا کی طرف آئیے- اسکو منضبط کرنے کی ضرورت ہے کیونکہ اس میں کتنے ہی سازندے حصہ لیتے ہیں - اسکے علاوہ سارے سازندے مسلسل بجاتے نہیں جاتے - ممکن ہے کوئی ماہر فن ایسا پیدا ہو جو نزاکت سلامت کی درباری کا آرکسٹرا بنائے - اسے مرتب نغمگی تیار کرنے کے لئے مختلف گویوں کے لئے مختلف حصے الگ الگ لکھنے پڑیں گے - شاید کوئی خاص تان بانسری سے ادا کی جائے یا وچتر وینا سے، جیسا بھی اس وقت مرتب کی طبیعت چاہے - اب جب آرکسٹرا ایک دفعہ تیار ہو جائے تو پھر مرتب نغمگی کا یہ نمونہ کسی وقت بھی گایا جا سکتا ہے اور آئندہ نسلیں اسے سن سکتی ہیں - ہو سکتا ہے ہمیں نئی علامتیں بنانی پڑیں کیونکہ شاید مغربی ترسیم ہمارے مقاصد کے لئے کافی نہ ہو - ایک اسلئے کہ ہمارے یہاں مغربی موسیقی سے زیادہ سر برتے جاتے ہیں - مگر یہ دشواریاں ایسی ہیں جن پر ہم غالب آ سکتے ہیں - اور ان کا حل دریافت کرنا ذوق و شوق ہی پر موقوف ہے -

ماہرین فن کے اس مجمع میں کچھ کہنا چھوٹا منہ بڑی بات ہے- مگر ہم جانتے ہیں کہ اس روایت کے مطابق جو اسلاف سے ہم تک پہنچی ہے ، ہر راگ کے چار حصے ہوتے ہیں: 'اول' الاپ جو گائک چاہے گائے یا نہ گائے - اسکے بعد ٹھیٹھہ راگ، پہلے بلمپت اور پھر درت میں - کوئی بہت بڑا مغنی ممکن ہے اسے ''ترانہ'' کے ساتھ ختم کر دے - سرنویسی میں تال بہت ہی اہم ہے - الاپ کی کوئی تال مقرر نہیں - یہ ایک ایسی دشواری ہے جس پر غالب آنے کی ہمیں ضرور کوئی تدبیر کرنی پڑے گی - ''بلمپت'' بالعموم ایک تال میں ہوتی ہے ، گو ممکن ہے کوئی استاد اسے جھپ تال میں گانا چاہے - درت عموماً تین تال میں ہوتی ہے - اور ترانہ بھی، اگر یہ گایا جائے، کسی اور تال میں ہو سکتا ہے - جہاں تک طبلہ کی ضربوں کا تعلق ہے ، انہیں علامات سے ہمیشہ ادا کیا جا سکتا ہے ، اسی

طرح ہر اس آواز کو بھی جو منہ سے نکالی جائے۔ امید ہے یہ مذاکرہ واقعی کوئی تعمیری حل دریافت کرنے میں کامیاب ہوگا اور ہم اپنی موسیقی کے اس حصے کو قلمبند کر سکیں گے جسے منضبط کرنا ممکن ہے ۔

(ترجمہ)

ادارۂ مطبوعات پاکستان، پوسٹ بکس ۱۸۳۔ کراچی